



Geishel Curiel Martínez

Rumbo a Venecia

Espacio y movimiento
en viajes ficcionales al laberinto lacustre



PoWeR

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 7

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 7

Geishel Curiel Martínez

Rumbo a Venecia

Espacio y movimiento
en viajes ficcionales al laberinto lacustre

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2024

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2032 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen** wird herausgegeben von Prof. Dr. Ottmar Ette, Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Dissertation, Universität Potsdam, 2022.

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung 4.0 International
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Satz: text plus form, Dresden
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

ISSN (print) 2629-2548
ISSN (online) 2629-253X

ISBN 978-3-86956-558-3

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:
<https://doi.org/10.25932/publishup-58696>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-586964>

Muchas gracias

al Prof. Dr. Ottmar Ette porque su teoría sobre Literatura de viaje le dio rumbo a mi interés por las obras literarias que conforman esta investigación, así como por su guía y apoyo durante los seis años de mi estancia en la universidad de Potsdam.

al Dr. Ugalde Quintana por su asistencia en varias etapas de este recorrido que incluyen la lectura de mi tesis de maestría, sus generosas cartas de recomendación y su participación en la defensa de la tesis de doctorado.

a la Prof. Dr. Lehnert que leyó y comentó los inicios de esta investigación, cuando mi ingenuidad confiaba en que podría escribirla en alemán.

a las Prof. Dr. Susanne Klengel y Kathleen Plötner que participaron en la defensa.

a Grizel Delgado y Rodrigo Bonilla por haber leído partes de esta investigación.

al CONACyT y al DAAD por el soporte económico y académico que hicieron posible mi estancia de investigación en la Universidad de Potsdam y la vida en Berlín. También al Potsdam Graduate School por su apoyo para la asistencia a congresos.

a mis amigas y amigos que me acompañaron vía zoom en la defensa de este trabajo y a Roxana, Rodrigo, Pia, Natalia, Kristina, Christoph, Steph y Anna que fueron con sus cuerpos y sudores a celebrar conmigo.

a Tony por embarcarme en el periplo.

Índice

Muchas gracias	5
Introducción	11
El conflicto	13
Venecia	15
Espacio y movimiento	21
Capítulo 1	
Preparativos de viaje: Presentación de las obras	29
1.1 El viajero de <i>Der Tod in Venedig</i> : Gustav von Aschenbach	29
El relator	30
1.2 El viajero Andreas von Ferschengelder	32
El relator	33
1.3 El viajero de <i>Concierto barroco</i>	36
El relator	38
1.4 La viajera de <i>La barca o nueva visita a Venecia</i> : Valentina	41
El relator	44
1.5 El viajero de <i>El miedo de perder a Eurídice</i> : Monsieur N.	47
La relatora	49
1.6 La viajera de <i>El relato veneciano de Billie Upward</i> : Alice Bowen	51
El relator	52
1.7 Algunas consideraciones generales	55

Capítulo 2	
Rumbo a Venecia	57
2.1	Partida a Venecia 61
2.1.1	El viajero de <i>Concierto barroco</i> y Gustav von Aschenbach: La llegada como punto de partida 62
2.1.2	Andreas y Alice: Cumplimiento y fuga del viaje programático 71
2.1.3	Valentina: La huida a Venecia 75
2.2	Espacios de tránsito 83
2.2.1	El viajero de <i>Concierto barroco</i> : Puertos de intersecciones 83
2.2.2	Andreas: El espacio dual 86
2.2.3	Gustav von Aschenbach: El paso por la atmósfera oprimiente 90
2.2.4	Alice: El viaje sin escalas 91
2.2.5	Valentina: La encrucijada 92
2.3	Llegada a Venecia 96
2.3.1	El viajero de <i>Concierto barroco</i> : La llegada al escenario de las intersecciones 97
2.3.2	Andreas: La llegada a «ein öder Winkel» 101
2.3.3	Gustav von Aschenbach: La llegada a «das märchenhaft Abweichende» 107
2.3.4	Alice: La llegada al espacio onírico 112
2.3.5	Valentina: La llegada al espacio de la repetición 118
2.4	Ciceroni 122
2.4.1	El viajero de <i>Concierto barroco</i> : El <i>Cicerone músico</i> 123
2.4.2	Andreas: Gotthelff, <i>der Maskierte</i> y Zorzi 126
2.4.3	Gustav von Aschenbach: El gondolero ilegal 137
2.4.4	Alice: El viandante entre mundos 139
2.4.5	Valentina: El guía fuera del espacio turístico 142

2.5	El Descenso o Traslado a otra orilla	145
2.5.1	El viajero de <i>Concierto Barroco</i> : El traslado al espacio dramático	147
2.5.2	Gustav von Aschenbach: El Traslado al espacio mitológico	149
2.5.3	Alice: el Descenso al espacio de la alegoría nocturna	152
2.5.4	Valentina: El Traslado a «la orilla opuesta»	155
2.5.5	Andreas: El Descenso al espacio de la tortura	160

Capítulo 3

	Espacios venecianos	165
3.1	Edificios enmascarados	166
3.1.1	<i>Il Ospedale della Pietá</i>	168
3.1.2	La casa del delfín	173
3.1.3	«Der Märchentempel»	176
3.1.4	El palacio de la reina de la Noche	179
3.1.5	Los palacios de los canales interiores	181
3.2	<i>Maségni</i> : traspasando los límites	182
3.2.1	La frontera de cipreses	183
3.2.2	«Die kleine Kirche auf dem eiförmigen Platz»	185
3.2.3	«Das innere Gewirr der kranken Stadt»	187
3.2.4	El palacio con el portón	189
3.2.5	Callejas de puertas cerradas y una muralla rojiza	190
3.3	Puentes y Espacios Puente	192
3.3.1	El puente hacia la escenificación de la Historia	194
3.3.1.1	El puente hacia el subconsciente	197
3.3.1.2	Espacio Puente: Puente al interior de la vida veneciana	202
3.3.1.3	Puentes entre contrastes	209
3.3.1.4	Espacios Puente: Las terrazas del hotel	211

3.3.1.5	Alice: El puente al palacio de la reina de la Noche	215
3.3.1.6	El puente hacia «todos los interiores que existen en Venecia»	217
3.3.2	Puentes venecianos hacia «su isla»	220

Capítulo 4		
El viaje de Monsieur N.		227

Consideraciones finales		237
--------------------------------	--	-----

Bibliografía		245
---------------------	--	-----

Bibliografía primaria		245
-----------------------	--	-----

Bibliografía secundaria		245
-------------------------	--	-----

Introducción

Hasta antes de la llegada de la pandemia causada por el Covid-19 Venecia recibía a 66.000 turistas al día, buena parte de los cuales eran los pasajeros de los cruceros marinos que pasaban unas horas en la ciudad para después continuar su viaje con algunas tomas fotográficas en su bolsillo o ya exhibidas en sus redes sociales. Estos cruceros, además de dañar la estructura arquitectónica de la ciudad y su ecosistema (*cf.* Trancoso González 2018: 43), han contribuido enormemente a la trivialización del viaje a Venecia, al hacerla una parada más de un desplazamiento que sus pasajeros apenas notan. Esto no excluye que para los turistas que llegan por otros medios Venecia sea también una etapa más de un viaje entre tantos. Sin embargo, para algunos visitantes, el encuentro con la ciudad ha sido una experiencia vital, como es el caso del escritor mexicano Sergio Pitól, quien se sintió enormemente conmovido cuando la vio por primera vez:

Bastó sólo abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el vaporetto la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para trasponer el umbral, sin lograr descifrar en qué consistiría esa meta y qué umbral había que transponer. ¿Moriría en Venecia? ¿Surgiría algo que lograra transformar en un momento mi destino? ¿Renacería, acaso, en Venecia? (Pitol 2007: 11)

Pitol percibió –y representó– esa visita como trascendental, como el umbral que tras ser cruzado modificaría su destino. En qué medida eso sucedió en su vida

privada no se sabe con certeza, pero sí que la ciudad incidió oblicuamente en su obra narrativa, incluyendo *El relato veneciano de Billie Upward* (1981) en el que el viaje a Venecia tiene repercusiones cruciales para la protagonista: la joven Alice viaja de Suiza a Venecia en tren, por lo que los aspectos de larga distancia y de lo que Alejo Carpentier describe como «la prueba de viajes erizados de obstáculos y de peligros» (1983: 201), y que podrían ser considerados componentes esenciales de un viaje extraordinario, quedan descartados.¹ De forma que se plantea la cuestión ¿Qué es lo que hace de un viaje a Venecia algo significativo? O dicho de otra forma ¿De qué elementos discursivos y estéticos se han valido algunos autores para representar un viaje a Venecia como algo trascendental para los protagonistas?

Una de las preguntas que el escritor mexicano se hace a su llegada a Venecia apunta a sus lecturas, ya que la mención de la muerte en esta ciudad remite de inmediato a la novela de Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (1912). Cuando el protagonista de la misma decide ir a Venecia se pregunta: «Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man?» (2008: 187), cuestión que trasluce que aunque Venecia era cercana para los viajeros europeos, a la vez era totalmente distinta a otras ciudades del continente, apreciación que se resalta con la denominación que le da el protagonista viajero tras llegar y tener una vista panorámica: «die unwahrscheinlichste der Städte» (2008: 192). Estas declaraciones llevan a preguntarse por los elementos que hacen de Venecia una ciudad improbable, irreal. Para investigar esta interrogante decidí analizar, además de las obras ya mencionadas, otras que también narran un viaje a Venecia y en las que los viajeros y las viajeras experimentan un cambio crucial en sus vidas, al grado de no poder continuar la vida en su lugar de residencia previo al viaje, por lo menos no en la forma en que lo habían hecho hasta el momento de partir. Estas obras son: *Andreas oder die Vereinigten* (1930) del austriaco Hugo von

1 Algunos viajes que han contribuido a esta percepción son los relatados por Jules Verne, que con títulos como *Voyage au centre de la Terre* (1864) y *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) llevan al público lector a lugares lejanos que no están registrados en los mapas. La impresión de que los viajeros abarcan enormes distancias y superan numerosos obstáculos se intensifica al ser lecturas que se realizan típicamente durante la infancia cuando la mente es más receptiva a la sorpresa. Pero quizá el relato que más ha permeado el imaginario popular con la representación de un viaje como una experiencia llena de obstáculos y peligros es el de Odiseo.

Hofmannsthal, *Concierto barroco* (1974) del cubano Alejo Carpentier y *La barca o nueva visita a Venecia* (1977) del argentino Julio Cortázar. Para la viajera de la obra de Cortázar y el viajero de la de Carpentier, Venecia es un destino lejano porque viajan desde Argentina y México, respectivamente. Sin embargo, visitan varias ciudades antes de llegar a la ciudad acuática sin que suceda nada que le de trascendencia a su viaje, por lo que Venecia se confirma como la ciudad sin parangón en Europa. Y aquí se repite la pregunta ¿Cómo semantizan los autores de estas obras la ciudad para que el viaje hacia ella no sea algo trivial, pese a que en algunos casos se realiza en un marco plenamente turístico?

Quizá sea por el papel relevante de Venecia en la exposición del conflicto de los y las protagonistas de estas obras, que los estudios sobre ellas desde un enfoque espacial se han concentrado en la estancia en la ciudad y no han ahondado en el examen del desplazamiento hacia ella. Por el contrario, desde la primera lectura de estas obras me pareció que el viaje, la estructura de trayectoria, contribuía de forma fundamental en la emersión del conflicto. No sólo eso, sino que también le proporcionaba al público lector la información necesaria para conocer y comprender gradualmente ese conflicto que se expone completamente durante la estancia en la ciudad.

El conflicto

Los y las protagonistas de estas novelas y relatos representan al individuo² en su relación estrecha con las normas sociales y el anhelo de librarse de ellas. Han amoldado su vida a los modelos promovidos en su sociedad respectiva y han hecho del cumplimiento de las expectativas sociales sus objetivos, pero interiormente sienten un anhelo por algo que no saben bien qué es, mas sospechan que no es realizable en su lugar de residencia. Esta inquietud interior los motiva a dejar su lugar de habitación e iniciar un viaje, aunque para hacerlo tienen justificaciones completamente aprobadas por su sociedad e incluso alentadas por ella como es el caso de Alice y Andreas –protagonistas de las obras de Pitol y Hofmannsthal, respectivamente–: ella viaja cumpliendo un programa cultural estipulado por el colegio

2 Con *individuo* me refiero a la persona sola, a un componente de la sociedad que ya no puede ser dividido. (RAE 2014) Uso el término en abstracción para el hombre y la mujer.

y él, a su vez, una tradición aristocrática. Que había otros motivos profundos sólo se pone al descubierto cuando deciden que el destino será Venecia o en su elección de una forma particular de llegar allí; posteriormente, es durante la estancia en la ciudad que por su composición dicotómica parece irreal, la excepción de un lugar subordinado a formas sociales, que se manifiesta por completo ese conflicto. La Real Academia Española define *conflicto* como «coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos» (RAE 2014).³ Los personajes de estas obras cumplen plenamente con las actividades que el papel que tienen en la sociedad exige de ellos: El protagonista de *Concierto barroco* da órdenes como se espera de un rico minero descendiente de españoles; el joven Andreas emprende el *Kavalierstour* como estipulaba la tradición para los jóvenes aristocráticos del siglo XVIII; el escritor Gustav von Aschenbach ha logrado obras que lo han hecho acreedor al estatus de noble como lo indica el «von» de su nombre; Alice se mantiene subordinada a las reglas de su colegio y Valentina al divorciarse ha tomado la mayor responsabilidad en el cuidado del hijo. No obstante, la observación del recorrido en su viaje y su forma de percibir Venecia pone en evidencia las «tendencias contradictorias» anidadas en su interior y aunque no presentan trastornos neuróticos ya no pueden continuar ejecutando sus roles, como se evidencia en el desenlace de las obras.

La definición en alemán arroja luz sobre otras implicaciones del término. El diccionario Duden da como equivalente del sustantivo *Konflikt*, derivado del latín, la palabra germana *Zwiespalt* misma que se encuentra en el diccionario de los hermanos Grimm con varias acepciones. La primera describe llanamente una característica sin connotaciones negativas: «aufspaltung eines ganzen in zwei teile», como si la división en dos fuera algo natural, de hecho cita procesos biológicos como ejemplos. Por el contrario, en la siguiente cita se alude a una situación problemática: «modern namentlich als <zerspaltenheit des menschlichen gefühls- und seelenlebens>; seit dem ende des 18. Jhs. in psychologischer bedeutung: indem man genöthigt wird, unter einer gegebenen bedingung dasjenige zu schätzen, was man sonst nicht achtet, so kommt ein zwiespalt in unser gefühl.» Aquí se habla de la presión exterior para valorar algo, aspecto importante para el análisis de las

3 Aunque la definición implica un estado psicológico, esta investigación se enfoca en el examen de los elementos estéticos en el discurso para representar un conflicto, sin aplicar teoría de los estudios psicológicos.

obras porque parto de la tesis de que durante el viaje los y las protagonistas descubren que la forma de llevar su vida, así como algunos aspectos de su personalidad los han formado por la presión de amoldarse a su sociedad, y aunque no se habían percatado de que lo hacían por esa razón, en su interior se fue creando una división que no era natural y por el contrario, les causaba dolor. La costumbre de ajustarse a las convenciones de la sociedad la han aprendido desde la infancia, de manera que ya no la perciben. Antes de que puedan conceptualizar la forma de vida que llevarían si no fueran parte de un grupo social, cuyos miembros los están observando constantemente, la reprimen; aniquilan cualquier indicio de idea que brota y que presienten les causaría problemas con su entorno de volverse acción. Pero su germen está allí, aguardando el estímulo propicio para brotar y una fuente abundante de estímulos sensoriales es la ciudad de Venecia. Porque al nunca haberse definido en palabras, la posibilidad de otra forma de vida no puede buscarse en el campo de las ideas, sino que aflora en forma de percepciones sensoriales, de manera que la emersión del conflicto es visible al lector por la percepción particular que los personajes tienen de la ciudad; es por esta razón que analizo la representación de la ciudad a partir de los elementos que perciben los y las protagonistas. Sin embargo, la eclosión del conflicto no sería posible sin las experiencias que tienen durante el viaje, por lo que el estudio de éstas es fundamental para descubrir cómo las situaciones propias del viaje —por ejemplo, el desplazamiento y el cambio de paisaje— estimulan su consciencia.

Por estas razones aquí se examinan dos procesos paralelos: por un lado, cómo la reacción y actuación de los personajes ante las situaciones de viaje muestran que tienen una escisión interna y a la vez la forma en que estas situaciones influyen gradualmente en su consciencia y la predispone de cierta forma para el encuentro con la ciudad irreal, «die unwahrscheinlichste der Städte» (Mann 2008: 192).

Venecia

Es conocido que Venecia fue construida sobre pilares hundidos en el cieno de una laguna, pero que a la vez existe el peligro de que la ciudad sea completamente cubierta por agua (*cf.* Distefano 2015: 11–13) De manera que el elemento que hizo posible su fundación puede significar también su destrucción. Más importante aún desde la perspectiva del viaje, los viandantes caminan por una ciudad que no

pertenece ni a la tierra ni al agua, con la respectiva sensación de inestabilidad que esto conlleva; Venecia está conformada por palacios, iglesias, puentes y otras edificaciones de un suntuoso y bello diseño arquitectónico, pero que dan muestras ostensibles de corrupción y descomposición, oposición que transmite la sensación de perennidad y muerte a la vez. Además, la mezcla de elementos occidentales y orientales en su arquitectura la hace un lugar de maravilla, si se recuerda que el término se originó en las peregrinaciones y otros viajes al Oriente.⁴

La combinación de estas oposiciones hace que los viajeros perciban esta ciudad como irreal en comparación con su lugar de procedencia, hecho que ha sido ampliamente aprovechado en la literatura y en el cine, como lo comenta Martin Nies:

Seit dem 18. Jahrhundert suchen Reisende in der Literatur und seit dem 20. Jahrhundert auch im Film in dieser Welt zu finden, was ihnen in der eigenen Heimwelt wesentlich mangelt. [...] Ein Sehnen der erzählten Individuen nach dem Besonderen, einer Abweichung vom Herkömmlichen, motiviert die Aufenthalte an diesem Ort (2014: 13).

Nies señala como punto de partida para la representación de Venecia como el espacio de lo singular el siglo XVIII, porque fue justo la caída de la *Serenissima Repubblica di Venezia* a cargo de Napoleón en 1797 lo que dio lugar a que los escritores europeos semantizaran la ciudad con su propia percepción, como lo afirma Corbineau-Hoffmann:

Mit dem Ende der Republik verliert die Stadt ihre pragmatische Funktion als Hauptstadt eines Reiches, gewinnt aber dadurch poetische Relevanz. Ein nunmehr sinnentleertes Stadtbild, auf eine bloße Kulisse reduziert, wird von der Literatur mit Bedeutung versehen und somit nicht nur abgebildet, sondern vor allem interpretiert (1993: 7).

4 Oriente como constructo, como lo explica Edward Said en su *Orientalismus* (1981). Victoria Béguelin-Argimón comenta que los relatos de Herodoto, Ctesias de Cnido o Megástenes y posteriormente las leyendas que se forjaron en torno a las conquistas de Alejandro Magno, difundieron en Europa la imagen de un Oriente «poblado de maravillas» (2004: 87). Desde el punto de vista del público europeo receptor de estos libros, las maravillas estaban en un lugar lejano, inaccesible para la mayoría.

Además de la situación política está el hecho de que Venecia había perdido la supremacía comercial de que había gozado de los siglos XII al XVI gracias a su ubicación geográfica que le había permitido «dominar la navegación mercantil en el Mediterráneo Oriental» (Carrera 2016: 17), de forma que la mayoría de las mercancías asiáticas eran descargadas en su puerto y desde allí comercializadas al resto de Europa. Esto había hecho de Venecia una ciudad muy rica, como lo prueba el hecho de que la moneda que se acuñaba allí —el ducato o *zecchino*— era «aceptada y atesorada en todo el orbe conocido en aquellos siglos» (Carrera 2016: 17, 18). Sin embargo, todo esto cambió después de 1492 con la llegada de Cristóbal Colón a América y el consiguiente desplazamiento del tráfico marítimo al Atlántico, seguido de los descubrimientos geográficos portugueses que abrieron otras rutas al Oriente. Con la desaparición de la República, la pérdida de su dominio comercial y por consiguiente la fuente de su riqueza económica, se deja de visitar Venecia para buscar instrucción política, para comerciar con mercancías o de alguna forma sacar provecho de su prosperidad (*cf.* Corbineau-Hoffmann 1993: 4). Los viajeros que buscaban esto se dirigen a otros puntos geográficos y los que afluyen después de 1797 lo hacen porque la ciudad les interesa por otros motivos. Es en esa coyuntura que se presentan los poetas y le confieren otro significado a la ciudad. Porque fueron los escritores extranjeros quienes interpretaron a Venecia como lugar irreal: «durch diesen fremden Blick, den der Zuschauer, erfährt die Stadt mit dem Beginn der Romantik ihre Metamorphose in das Reich der Phantasie, des Traums und der Irrealität» (Klettke 2008: 71).⁵

Se le atribuye al romántico inglés William Wordsworth haber compuesto en 1802 los primeros versos que lamentan la caída de la *Serenissima* en su soneto «On the Extinction of the Venetian Republic», donde se refiere, entre otros aspectos, a su antiguo poder comercial —«Once did She hold the gorgeous east in fee»—; a la tradición de celebrar el matrimonio con el mar, nacida en el año 1000 en plena expansión de la República: «And, when she took unto herself a Mate, / She must espouse the everlasting Sea», para concluir apelando a un luto colectivo por su desaparición: «Men are we, and must grieve when e'en the Shade / Of that which

5 Corbineau-Hoffmann concuerda con esta apreciación, «[...]», dass es zumeist Ausländer sind, in deren Schriften Venedig poetische Gestalt gewinnt» (1993: 14), y añade «erst mit der Jahrhundertwende gewinnt die italienische Literatur Anschluß an die Venedig-thematik» (1993: 27). Este inicio es con la novela *Il Fuoco* (1900) de Gabriele d'Annunzio.

once was great, is passed away» (Wordsworth 1968: 242). Sin embargo, el primer lamento que repercutió en el imaginario e interpretación de los poetas que después viajaron a Venecia, fue el de Byron en el Canto cuarto de su *Childe Harold's Pilgrimage* (1818 [1905]: 55):

I

I stood in Venice on the Bridge of Sighs,
A palace and a prison on each hand;
I saw from out the wave her structures rise
As from the stroke of the enchanter's wand:
A thousand years their cloudy wings ex-
Pand
[...]

III

In Venise Tasso's echoes are no more,
And silent rows the songless gondolier;
Her palaces are crumbling to the shore,
And music meets not always now the ear;
Those days are gone, but Beauty still is
Here,
States fall, arts fade, but Nature doth
Not die,
Not yet forget how Venice one was
Dear,
The pleasant place of all festivity
The revel of the earth, the masque of Italy!

Byron resalta la belleza en las ruinas, apela a la memoria para que ante la desolación de la ciudad se recuerde lo que alguna vez fue; más aún ve la magia en las ruinas (*cf.*: Schenk 1987: 2) El poeta se pone en el centro de la imagen y marca con ello que lo importante es su percepción de lo que le rodea. Sobre este inicio, Corbineau-Hoffmann comenta: «Das Ich steht nicht nur räumlich zwischen zwei Gebäuden [...], sondern auch symbolisch zwischen den außer Kraft gesetzten Emblemen politischer Macht» (1993: 165). Al perder el significado que tuvie-

ron durante la República, las edificaciones emblemáticas de la ciudad quedan vacías para que el esteta las ocupe con sus pensamientos e impresiones, por lo que Corbineau-Hoffmann llega a la siguiente conclusión: «das Ich, mit dem bei Byron der vierte Gesang des Childe Harold beginnt, [...] kennzeichnet programmatisch den Neubeginn der Venedigliteratur nach dem Untergang der Republik» (Corbineau-Hoffmann 1993: 165).

En estos versos también se encuentran algunos de los motivos que tendrán eco en la literatura veneciana posterior: la impresión de que los edificios emergen del agua y la serie de opuestos que conforman la ciudad, ilustrados aquí por el palacio y la prisión frente a frente.

Medio siglo antes de que Byron viajara a Venecia, lo hizo Johann Wolfgang von Goethe del 28 de septiembre al 14 de octubre de 1786, llevando un registro detallado –que incluye fecha y hora de su arribo a la ciudad– de las actividades de esos 16 días, así como de las del resto del viaje que hizo por Italia. Goethe visitó todavía la *Serenissima Repubblica di Venezia* y fue espectador de la navegación del *Bucentauro*, al que irónicamente llama «Prachtgaleere». Sin embargo, ese diario tardó mucho en ser publicado, siendo esto entre 1816 y 1817, casi al mismo tiempo que el texto de Byron. A partir de entonces, sentó un precedente en la forma de ver y representar la ciudad,⁶ a la vez que marcó un cambio de paradigma en la concepción del viaje. A este respecto, Martin Nies comenta que durante los siglos XVI y XVII, bajo los ideales del humanismo, el objetivo principal de los viajes era la educación, se viajaba para estudiar y aprender con el fin de alcanzar universalidad: «Erasmus und Montaigne forderten Studienreisen für die jungen Männer des europäischen Adels, die auf diese Weise ihre Buchkenntnisse mit Weltwissen erweitern sollten» (2014: 98), y en este marco se inscribe el *Grand Tour* o *Kavalierstour*. De forma muy distinta, a partir del siglo XVIII se ve el viaje como la oportunidad de tener una experiencia estética de lo diferente, como resume Nies: «Im Unterschied zu der Grand Tour hat die Bildungsreise eine persönlichkeitsbildende Funktion. Während die Kavaliersreise lediglich auf den Erwerb von Welt-

6 Un ejemplo conocido es su comparación de la góndola con una cuna y un féretro a la vez, en sus *Venezianischen Epigrammen* (1790): «Diese Gondel vergleiche ich der Wiege sie schaukelt gefällig / Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg. / Recht so! Zwischen Sarg und Wiege, wir / schwanken und schweben / Auf dem großen Canal, sorglos durchs / Leben dahin» (1999: 143) que tiene eco en la obra de Mann y otros escritores.

gewandtheit beim Adel abzielte, war Zweck der Bildungsreise, das Individuum ästhetisch und persönlich ganzheitlich «auszubilden» (2014: 99). Nies afirma que este concepto de viaje predominó entre los poetas que buscaban alcanzar la madurez artística a través de la contemplación de lo Bello (*cf.*: 2014: 99).

No es la intención de esta presentación hacer un recorrido por la transformación del concepto de viaje ni por la representación literaria de Venecia, sino sentar ciertas bases que contribuyan a conocer el marco en el que se escribieron las obras que aquí se analizan, todas publicadas entre 1912 y 1981, porque aunque hay una gran distancia temporal entre ellas y la publicación de *Childe Harold's Pilgrimage* (1818) e *Italianische Reise* (1816–1817), los estudios enfocados en la representación literaria de Venecia coinciden en señalar a ambas como un cambio de paradigma para los escritores posteriores de Inglaterra, Francia y Alemania. Además, Goethe fue un referente importante para Thomas Mann y Hugo von Hofmannsthal, como lo prueban sus textos autobiográficos, toda vez que en sus obras ficcionales se encuentran reminiscencias a su obra como se indicará en su momento en el análisis de los textos.⁷

La imagen de Venecia en la obra de Lord Byron tuvo también repercusiones en la literatura en lengua española, como lo comenta Franco Meregalli:

En los primerísimos años de la Restauración se elaboraba también una nueva imagen literaria de Venecia: la debemos particularmente a lord Byron, que llegó a Venecia en noviembre de 1816 [...] no tuvo eco alguno en la aislada España fernandina; lo tuvo en cambio en París, donde vivían exiliados liberales españoles (1979: 30).

Esta coyuntura en París coincide con el auge de intelectuales latinoamericanos que viajan a Europa a mediados del siglo XIX (*cf.*: Barisone 133), siendo el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) uno de los primeros en viajar a Venecia, en mayo de 1847, y escribir sobre la ciudad en una obra que

7 Beatriz Colombi Nicolía señala que los relatos de viaje de Goethe también fueron importantes para los viajeros latinoamericanos: «A comienzos del siglo XX el viaje se aparta de la tutela de la ciencia y se afirma dentro del campo literario con la estética del romanticismo, que lo lleva a su apogeo. [...] Chateaubriand, Byron, Goethe, Gauthier, Stendhal, Dumas, invocados por casi todos como los padres de esta criatura» (2010: 15).

se publicó en 1849 *Viajes por Europa, África y América* (cfr. Meregalli 1979: 30). Proveniente de Veracruz, llega a Venecia el 20 de abril de 1871 la poeta mexicana Isabel Pesado de la Llave de Mier (1832–1913) y escribe sus impresiones en su libro *Apuntes de viaje de México a Europa en los años de 1870, 1871 y 1872*, publicado apenas en 1910. Para principios del siglo XX, cuando Rubén Darío llega a Venecia, viajar a la ciudad de los reflejos y escribir sobre ella es algo tan frecuente entre los escritores de ambos continentes que él la denomina «Snobópolis» (en *Tierras solares* 1904), justo porque le parece que son demasiados los escritores que, emulando a Byron, colocan su perspectiva subjetiva en primer plano y, además, se representan en medio de la ciudad, pretendiendo con ello haber alcanzado la consagración como poetas. Darío concluye que ya no se puede escribir nada nuevo sobre Venecia «no porque la juzgue muerta, como Maurice Barrès, [...] sino por las malas frecuentaciones y relaciones que ha tenido; no por su decadencia, sino por su profanación» (Darío 2013: 238)⁸ Esta sentencia vuelve la atención a la cuestión que se planteó antes, sobre los elementos para representar un viaje significativo a Venecia, que a la sombra del comentario de Darío se transforma en ¿De qué elementos se valen los autores de las obras que aquí se examinan para representar un viaje que ofrezca al público lector una nueva experiencia pese a la «profanación» de la ciudad?

Espacio y movimiento

«Die Erzeugung eines Raumes scheint immer durch die Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet» (Certeau 2006: 346), con esta declaración Michel de Certeau pone el foco de atención en el movimiento como creador del espacio. A partir de allí diferencia entre *Raum* (espacio) y *Ort* (lugar), explicando al segundo como estático e inexistente para el viandante: «Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die

8 Con todo, Rubén Darío también describe su percepción de Venecia como lugar irreal: «Se puede también apartar por momentos, mejor que en ninguna parte, la dolorosa realidad cotidiana. «El único medio eficaz de soportar la vida es olvidar la vida», dice el ya citado monsieur Taine. Aquí se puede gozar de ese olvido, pues Venecia, todavía, [...] a pesar de los clientes del café Florian, a pesar de los estetas de larga cabellera, es un país de sueño y de ilusión, un reino florido de versos y de melodías» (2013: 243, 244).

der Urbanismus festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt» (Certeau 2006: 345). De manera que el espacio (*Raum*) cobra existencia por la interacción de una persona con él. En este sentido, el primer espacio que estudio es el que crean los y las protagonistas con sus movimientos y sus respectivas descripciones.

Este estudio va en dos direcciones: primeramente observo la forma en que perciben los objetos y elementos del espacio porque como se mencionó antes, el conflicto no se exterioriza de forma conceptual, sino a través de una percepción sensorial particular, de manera que las descripciones de lo que ven y escuchan exponen gradualmente rasgos de su personalidad que les molestan; en segundo lugar examino la función catalizadora de los componentes espaciales para descubrir cómo promueven la eclosión de características que hacen visible el conflicto.

La emersión del conflicto de los protagonistas no se logra sólo por el espacio por el que se mueven durante la narración del viaje, sino también por el espacio que recorrieron antes de iniciarlo y que les sirve de referencia para acercarse al nuevo. En la mayoría de los casos es su lugar de procedencia, pero también pueden ser sitios que visitaron antes. Estos lugares fueron constituidos en espacios porque los personajes los observaron directamente e interactuaron en ellos percibiéndolos de una forma específica. Durante el viaje, rememoran esos espacios, la percepción que tuvieron de ellos y confrontan esos recuerdos con el espacio que recorren en su trayectoria a Venecia. Aquí entra lo que Gaston Bachelard denomina «valores imaginarios», que son los que predominan en la constitución del espacio en la memoria (2006: 160).

Por otro lado, también están los lugares que a pesar de ser transitados por los viajeros y las viajeras no dejan huella en su consciencia, porque no ofrecen nada que pueda impresionar sus sentidos, ni logran incitar su memoria y por tanto no logran convertirse en espacio. Son lo que Marc Augé llamó *Non-Lieux* y que se caracterizan por no contar con las cualidades que fomenten el establecimiento de relaciones, sea de tipo histórico o emocional (Augé 1994: 92). Este concepto ayuda a identificar por contraste los sitios que son relevantes para la emersión del conflicto del personaje.

Tan significativo como las relaciones que los y las protagonistas establecen con el espacio que transitan son las relaciones que las personas lectoras establecen a partir de las descripciones, porque son ellas quienes pueden interpretar «los simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social» (Lefebvre

2013: 92). Henri Lefebvre afirma que «el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras» (2013: 129), premisa que se cumple en los personajes, quienes reaccionan a los impulsos del espacio social; sin embargo, es el público lector quien puede discernir los signos no verbales que transmiten los espacios e interpretar por qué provocaron determinadas reacciones en los personajes.

Por último quiero mencionar esa condición, que como se quejó Joseph Roth, sigue definiéndose con un término de las ciencias naturales: «Man müßte die Fähigkeit haben, die Farbe, den Duft, die Dichtigkeit, die Freundlichkeit der Luft mit Worten auszudrücken; das, was man aus Mangel einer treffenden Bezeichnung mit dem wissenschaftlichen Begriff *«Atmosphäre»* ausdrücken muß» (2015: 15); es decir la metáfora de la atmósfera para referirse a todo lo abstracto que evoca el viajero o la viajera y que puede estar ligado al contexto histórico-sociológico pero que no depende completamente de él, y sin embargo es un importante componente de la percepción del espacio: «erzählte Atmosphäre ist dabei die bildhafte Evokation der Stimmung im Luftraum, basierend auf dem ästhetisch geschulten Blick» (Steiger 2018: 142).

Como puede observarse en el enlistado de postulados teóricos, no sigo un concepto fijo de espacio, sino que es un concepto flexible que permite destacar los rasgos que exponen el conflicto de los y las protagonistas y que, resumiendo, se despliega en tres vertientes:

- El espacio transitado, que es el que crean los protagonistas con el progreso del viaje.
- Los lugares, que en un tiempo fuera de la narración fueron espacios transitados y por tanto están conformados en independencia de los movimientos hechos durante el viaje, pero que están presentes en la memoria de los viajeros y viajeras y son la fuente de confrontación con lo nuevo –o lo otro– que observan durante el viaje.
- El espacio relacional, que es el espacio histórico-geográfico y sociológico metatextual que es útil al público lector para establecer relaciones intertextuales.

Por otra parte, lo que hace al viaje es el desplazamiento de un espacio a otro, por lo menos en los viajes que analizo en esta investigación en los que los persona-

jes salen de un lugar que es posible ubicar geográficamente, aun cuando lo que se analice aquí sea su representación ficcional, para llegar a la ciudad de Venecia, que, aunque ficcionalizada, es también ubicable en el mapa. Por esta razón, más que la observación de los espacios es importante examinar los movimientos que los ponen en relación, porque son esas relaciones las que crean significado y que hacen comprensibles las similitudes, diferencias y temporalidades de los diferentes espacios, también de los imaginarios:

Die Faszination des Reiseberichts –so meine These– beruht in grundlegender Weise auf den in der Reiseliteratur allgegenwärtigen Verstehensbewegungen, verstanden als Bewegungen des Verstehens im Raum, das die Dynamik zwischen menschlichem Wissen und Handeln, zwischen Vor-Gewußtem und Nicht-Gewußtem, zwischen den Orten des Lesens und den Orten des Berichteten räumlich konkretisiert oder, um es plastischer zu sagen, in ein vom Leser leicht nachvollziehbares dynamisches Raummodell überführt (Ette 2001: 25).

Esta dinámica constante de la confrontación entre lo sabido y lo no sabido es lo que incide sobre la conciencia de los y las protagonistas y es también lo que posibilita que las personas que leen el relato comprendan de forma gradual su conflicto. Sin el movimiento, los viajeros y las viajeras no podrían hacer la comparación sucesiva y continua entre los espacios transitados y los lugares, necesaria para la eclosión de su conflicto, que se da por un proceso espacial pero también temporal. Además, las relaciones histórico-sociológicas serían estáticas y no llevarían a los lectores y lectoras a una comprensión progresiva de la escisión de los personajes. Es por eso que tomo los postulados teóricos del espacio como una base para formular conceptos orientados a analizar la movilidad de los y las protagonistas. De esta forma espero contribuir a la visualización de fenómenos de movimiento en textos literarios, lo que Ottmar Ette llama *Poetik der Bewegung* (2005: 18).

Los autores y la autora cuyas obras aquí analizo proceden de diferentes países, a saber, Alemania, Argentina, Austria, Cuba y México, y en cada una de estos se reúne una forma específica de conocimiento: «Denn über lange Jahrtausende hat sie in den unterschiedlichsten geokulturellen *Areas* ein Wissen vom Leben, vom Überleben und vom Zusammenleben gesammelt» (Ette 2012: 4). Esta investigación se propone poner en diálogo los saberes de dos áreas, la latinoamericana de lengua española y la europea de lengua alemana, a través del estudio de la representación

literaria del punto de encuentro que es Venecia. En este sentido esta investigación es *transareal*.⁹

Cuando se observa que autores y autoras de diferentes continentes se han sentido fascinados por Venecia al grado de hacerla no sólo lugar de acción de sus narraciones, sino, sobre todo, de sintetizar rasgos que percibieron de la ciudad con el conflicto de sus personajes literarios, sorprende la inexistencia de un estudio comparativo de este fenómeno que abarque obras de dos *Áreas* geográficas. Las investigaciones europeas se han concentrado en la representación de la ciudad por autores europeos y en Latinoamérica sólo hay ensayos sobre autores individuales.¹⁰ Esta

9 Los Estudios Transareales tienen como objetivo exponer los vectores que cruzan espacios, temas y problemáticas para hacer evidente la interrelacionalidad dinámica de fenómenos culturales, sociales y literarios de diferentes tradiciones, así como los procesos transformatorios que estos generan: «Transarealen Studien geht es weniger um Räume als um Wege, weniger um Grenzziehungen als um Grenzverschiebungen, weniger um Territorien als um Relationen und Kommunikationen. Sie untersuchen die ihnen zugänglichen Traditionen aus einem transversalen Blickwinkel, der sich für die Transfers, vor allem aber auch für die von diesen ausgelösten Transformationen interessiert.» (Ette 2012: 47) Para una explicación detallada de los postulados teóricos, véase *TransArea Eine literarische Globalisierungsgeschichte* (2012).

10 En el grupo de las primeras se encuentran *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle* (1987) de Christiane Schenk, en el que estudia desde una perspectiva comparatista obras en alemán, francés e italiano del periodo mencionado en el título; *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797–1984* (1993) en el que Angelika Corbineau-Hoffmann hace un exhaustivo estudio de la imagen de Venecia en obras literarias en lengua alemana, francesa e inglesa, también desde un enfoque comparatista; *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos* (1995) de Bernard Dieterle, quien examina la imagen de Venecia en obras de autores ingleses, franceses y alemanes, pero además incluye a Gabriele D'Annunzio. *An der Schwelle zur Utopie. Zum deutschsprachigen literarischen Venedigbild im zwanzigsten Jahrhundert* (2013) de Maximilian Aue, como lo dice el título, se enfoca en obras en lengua alemana y busca mostrar que Venecia no sólo ha sido representada como lugar de decadencia en la literatura alemana del siglo XX, sino también como lugar de proyección de sueños y deseos; *Venedig als Bühne. Seine Theatralität in der Literatur* (2015) en donde Friederike Schlemmer analiza las formas en se ha asociado con un escenario tanto las zonas con construcciones suntuosas como el Canal Grande o la Piazza San Marco como también algunas sencillas y apartadas, para lo cual toma textos europeos, principalmente alemanes y americanos en lengua inglesa; en *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der «unwahrscheinlichsten der Städte» 1787–2013* (2014) Martin Nies analiza la ficcionalización de Venecia en obras en lengua alemana así como en fotografía y películas.

El único trabajo comparativo de obras en español es *Venecia in las letras hispánicas* (1979) de Franco Meregalli en el que compara la imagen de Venecia en obras españolas y latinoame-

situación sugiere la necesidad de estudios *transareales* del fenómeno que de forma sistemática analicen y expongan la representación de la ciudad en obras de escritores de dos o más áreas geográficas. La presente investigación se propone abrir camino en este campo.

Me enfoco en las dos áreas con cuya tradición literaria estoy familiarizada y de las que tengo acceso a las obras en original. Además, debido a que me interesaba explorar tanto el viaje como la representación literaria de Venecia, escogí obras que trataran ambos temas. Por eso no consideré obras que representaban únicamente la estancia en la ciudad. También era importante que se representara la mirada extranjera, esa que ha contribuido a la mitificación de Venecia, por lo que descarté obras que aunque escritas por extranjeros narran el viaje de un italiano como *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez. En esta novela se ficcionaliza la vida del duque Pier Francisco Orsini (1523–1583) y en el capítulo VI se describe su visita a Venecia; aunque el duque vivió cuando Venecia era una República y por lo tanto un italiano era un extranjero, el encuentro del duque con la ciudad no tiene el impacto que se encuentra en las obras seleccionadas. Por la misma razón excluí *Casanovas Heimfahrt* (1918) de Arthur Schnitzler, porque como el título lo dice, se representa el regreso a la ciudad del Veneciano *par excellence*, por lo que el anhelo representado es por el propio hogar y no por lo otro.

Las obras que representan un conflicto mediante un viaje a Venecia no aparecen en la misma época en Europa y en Latinoamérica. Las obras de lengua alemana elegidas son de 1912 y 1930 mientras que las de Latinoamérica van de 1974 a 1981 y esto no es sólo por la distancia geográfica, porque como se expuso antes, los latinoamericanos viajaban a Venecia y escribían su experiencia desde el siglo XIX. Sin embargo, interiorizar los espacios de una ciudad al grado de poder devolverlos ficcionalizados y entrelazados con el conflicto de un protagonista requiere de la familiaridad que otorgan las estancias o visitas reiteradas a la misma, algo que tuvieron todos los autores y la autora de estas obras. Es ahí donde radica la diferencia, ya que, aunque Venecia fue desde siempre un destino habitual para los escritores

ricanas tanto en narraciones de viajes «auténticos» como ficticios, comenzando por el *Libro rimado de palacio* (1398) de Pedro López de Ayala y terminando con *Concierto barroco* (1975) de Alejo Carpentier. Sin embargo, si se toma en cuenta que la extensión de la investigación es de 45 páginas se podrá tener una idea de la poca profundidad del análisis y de que es más bien una obra que se propone dar un panorama general de los autores que se han ocupado de la ciudad.

Europeos debido a la cercanía, no lo fue para los latinoamericanos. Debido a las relaciones históricas, los primeros viajeros latinoamericanos preferían ir a España o a Francia y es hasta más tarde que también Italia y Venecia se vuelven destinos apreciados. Tanto los autores como la autora de Latinoamérica cuyas obras aquí se analizan hicieron estancias largas en Europa, lo cual les facilitó el contacto frecuente con la ciudad. Con todo, procuré tomar las obras que más se acercaran en la fecha de su publicación, abarcando así el período de 1912 a 1981.

Un caso particular es *Die Rote* (1962) de Alfred Andersch que cumple con el requisito de narrar un viaje y estancia en Venecia –además es una viajera, la primera en viajes ficcionales en lengua alemana–, pero en la que los escenarios venecianos se usan para ilustrar los problemas políticos y sociales de la Europa de la postguerra, bajo la sombra del Nazismo, mas no para representar el conflicto de la viajera. Al contrario, la protagonista es usada como parte de la escenografía que recrea una atmósfera criminal.

El relato *Acqua Alta* de Judith Hermann se publicó en 2003, por lo que se aleja de la fecha de publicación de las otras obras. Más importante aún, no hay un entrelazamiento entre la búsqueda de autonomía de la protagonista y la ciudad. La joven llega en pleno verano y el exceso de turistas no le permite confrontarse a solas con Venecia, ni desarrollar una relación con la ciudad que incida en la percepción de su conflicto. Por estas razones no la incluí en el análisis, aunque narra un viaje y una estancia en Venecia.

Esta investigación se compone de cuatro capítulos. En el primero expongo la relación personal que los autores y la autora tuvieron con la ciudad. A su vez hago una presentación breve de las obras y de su concepción, en la mayoría de los casos, a raíz de una estancia en la ciudad lacustre.

En el capítulo dos examino el trayecto que los y las protagonistas recorren para llegar a Venecia, para lo cual propongo una serie de categorías que exponen la estilización de algunos movimientos del viaje. El examen de la forma en que se semantizan estos movimientos debe ayudar a comprender el papel de estos en la emersión del conflicto en dos direcciones: por un lado, por su función como estímulo exterior, y a la vez por la manera en que son percibidos por los viajeros y las viajeras.

El tercer capítulo se enfoca en la estancia en Venecia. En él analizo el papel de tres elementos arquitectónicos emblemáticos de la ciudad, como son los palacios, los puentes y el adoquín. Parto de la hipótesis de que el paso por estas construcciones

ofrece la posibilidad de establecer variadas y disímiles relaciones, tanto por los significados que en ellas se han acumulado como por los diferentes puntos de observación que ofrecen. En este análisis tiene un papel relevante los movimientos que hacen los y las visitantes para llegar o moverse por estas construcciones porque determinan la forma de percibir las.

Cierro este trabajo con el análisis de *El miedo de perder a Eurídice* (1979) de Julieta Campos, una novela de estructura fragmentaria y en la cual el viaje a Venecia no es representado como un desplazamiento corporal consecutivo, por lo que exigía un estudio aparte.

Campos creó en su novela un archipiélago de islas textuales de diferente procedencia que incita a navegar entre ellas para descubrir las corrientes de significado que las enlazan, lo que ilustra el movimiento hermenéutico propuesto en esta investigación: se pone en diálogo obras distantes para potenciar el significado de cada una de ellas, incluso de las que han sido extensamente examinadas, al colocarlas en una constelación que las expone a nuevas relaciones y por tanto interpretaciones.

Capítulo 1

Preparativos de viaje: Presentación de las obras

Antes de iniciar el análisis del viaje presento a los viajeros y a las viajeras para conocer el contexto en el que lo emprenden. También expongo la relación que los autores y la autora tuvieron con Venecia para mostrar que en la mayoría de los casos la concepción de las obras que aquí se examinan fue durante una estancia en Venecia, o a raíz de ella. De esta forma se podrá constatar que Venecia, como buen puerto, ha sido lugar de cruces de saberes y cosmovisiones de variada procedencia, pues no hay que olvidar que las obras proceden de cinco países diferentes y de dos continentes.

1.1 El viajero de *Der Tod in Venedig*: Gustav von Aschenbach

El escritor de más de cincuenta años Gustav von Aschenbach viaja de Múnich a Venecia, pasando por una Isla de Istria. No se da el año exacto del viaje, sólo se indica un misterioso «19...»¹¹ y que el viaje inició «zwischen Mitte und Ende des

11 Ehrhard Bahr afirma que Mann alude al año 1911: «Im ersten Satz der Novelle befindet sich ein unmißverständlicher Hinweis auf das Jahr 1911, «das unserem Kontinent, wie es heißt, «monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte». Es handelt sich dabei um die sogenannte Agadir-Krise vom Juli 1911, als der deutsche und französische Kolonialimperialismus in Marokko in Konflikt gerieten.» (2003: 2)

Mai» (Mann 2008: 186). El escritor está agotado de su disciplinada labor creativa y su propósito es viajar para descansar: «Eine Nacht im Schlafwagen und eine Siesta von drei, vier Wochen an irgendeinem Allerweltsferienplatze» (Mann 2008: 178). Sin embargo, algunos encuentros con personificaciones de la Muerte y sobre todo con Venecia que no estaba en su plan de viaje, influyen en su sensibilidad de forma imprevista.

Der Tod in Venedig se publicó por primera vez en dos partes en la revista *Neuen Rundschau*, los capítulos 1–3 en el número de octubre y los 4 y 5 en el de noviembre de 1912. Ese mismo año también apareció una edición para bibliófilos de 100 ejemplares en la editorial Hyperion (Múnich 1912). Es hasta febrero de 1913 que se publicó como libro en la editorial Fischer (Bahr 2005: 122).

El relator

El 26 de mayo de 1911, Thomas Mann (1875–1955) viajó con su esposa Katia y su hermano Heinrich de la ciudad de Pola, Istria en un barco rumbo a Venecia para vacacionar en la isla Lido. En ese tiempo trabajaba en *Felix Krull*, pero interrumpió su trabajo en esa obra debido a una idea que tuvo e inició lo que después sería *Der Tod in Venedig* (Bahr 2005: 119, 120). Su concepción surgió debido a lo que llamó «eine Reihe kurioser Umstände und Eindrücke» (Bahr 2005: 118), entre las que estuvieron la noticia de la muerte de Gustav Mahler que recibió el 18 de Mayo y el encuentro con el joven polaco Władysław Moes, modelo para Tadzio. Además, durante ese verano se ocupó de la redacción de dos textos cuyas ideas tuvieron eco en la *Novelle: Über die Kunst Richard Wagner* y un estudio sobre Chamisso.

El norteño Thomas Mann tuvo una relación especial con la sureña Venecia,¹² ciudad que visitó solo en el año de 1896 y que lo inspiró para escribir el relato *Enttäuschung* que tiene la *Piazza San Marco* como lugar de los hechos. En los siguientes años pasó varias vacaciones en el Lido, como el viaje de 1911 que mencioné antes. Incluso, en 1934 y 1952 participó en congresos que se celebraron en esta ciudad. La siguiente cita de sus diarios muestra que la arquitectura de la ciudad lo

12 Esta relación se extiende a toda Italia, a donde viajó por primera vez en julio de 1895 para visitar a su hermano Heinrich que vivía allí. Ésta fue la primera de varias estancias en este país durante las cuales se perfilaron las líneas de tensión presentes en la vida del autor entre norte y sur: «zwischen dem zutiefst deutsch fühlenden Menschen und der lateinischen Geisteswelt, zwischen Luther und Rom» (Beller 1990: 250), tensión que se refleja en su obra en general y, claro, también en *Der Tod in Venedig*.

impresionaba sobremanera y que observarla desde una embarcación era una experiencia que movía todos sus sentidos:

Ich ging an Bord in Venedig. Mein Gott, mit welcher Bewegung sah ich die geliebte Stadt wieder, nachdem ich sie dreizehn Jahre lang nur im Herzen getragen! Die langsame Fahrt in der Gondel vom Bahnhof zum Dampfer, mit fremden Menschen, durch Nacht und Wind, werde ich immer zu meinen liebsten, phantastischen Erinnerungen an sie zählen. Ich hörte wieder die Stille, das geheimnisvolle Anschlagen des Wassers an ihre schweigenden Paläste, ihre Todesvornehmheit umgab mich wieder. Kirchenfassaden, Platz und Stufen, Brücken und Gassen mit vereinzelt Fußgängern erschienen unverhofft und entschwebten. Die Gondolieri tauschten ihren Ruf. Ich war zu Hause. Der Dampfer, der vor der Piazzetta lag, fuhr erst am nächsten Abend. Ich war vormittags in der Stadt, auf dem Platz, in San Marco, den Gassen. Ich stand den ganzen Nachmittag auf Deck und betrachtete die geliebte Komposition: die Säulen mit dem Löwen, dem Heiligen, die arabisch verzauberte Gotik des Palastes, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels; ich war überzeugt, kein Gesicht der kommenden Fahrt werde vor meiner Seele dies Bild überbieten können; ich schied mit wirklichen Schmerzen (Mann 1983: 409, 410).

Esta cita proviene de la breve descripción que hace de su viaje en barco en el que visita, entre otros países, Turquía, Egipto y Grecia, mas de ninguno se expresa con tanta emoción como de Venecia. Es notable que define sus impresiones de la ciudad como «phantastischen Erinnerungen», recuerdos que corresponden a una dimensión distinta a la realidad y sin embargo, o quizá por eso, Mann se sintió ligado a la ciudad al grado de expresar que se sentía en casa: «ich war zu Hause». En el apartado «Llegada a Venecia» se muestra la forma en que el autor imprimió esta emoción en su protagonista, haciéndolo llegar por agua para trasladar a él la exaltación ante la vista de la ciudad y hacerlo percibirla como un lugar fuera de la dimensión real.

1.2 El viajero Andreas von Ferschengelder

El joven de 22 años Andreas von Ferschengelder,¹³ perteneciente a la baja nobleza vienesa, realiza su viaje en 1778. Su edad y estatus social indican que está cumpliendo con el así llamado *Kavalierstour*, viaje que acostumbraban a hacer los hombres jóvenes nobles o aristócratas para consolidar su formación y para el cual Italia era uno de los destinos favoritos (Brilli 2012: 22). Los futuros líderes de la sociedad eran enviados a un viaje para que conocieran otros usos y costumbres, así como reglas de comportamiento y buenos modales. El viaje podía durar varios meses e incluso años, periodo en el que los viajeros debían traspasar el umbral de jóvenes a adultos. Esto también comprendía, aun cuando no se dijera explícitamente, tener las primeras experiencias sexuales, lejos del hogar familiar (Babel 2005: 10). Hofmannsthal se aparta de esta tradición al no representar a su protagonista como un viajero que se desarrolla durante el viaje sino como uno que paso a paso se hunde más en la confusión. Tampoco le da la oportunidad de regresar al punto de partida para demostrar lo que ha aprendido durante el viaje, sino que lo deja confundido y desorientado en una plaza veneciana.

El viaje de Andreas sucede durante el régimen de Maria Theresia, época en la que todavía estaba lejos la caída de la monarquía de los Habsburgo. Es el tiempo del Rococo, periodo en el que surgieron muchas de las refinadas formas de la aristocracia vienesa (*cf.* Broch 1976: 317). Quizá Hugo von Hofmannsthal ubicó su relato en esa época porque quería indagar en el pasado para descubrir cómo habían surgido los conflictos que lo perturbaban a él y a sus contemporáneos. Sin embargo, su relato muestra cuán difícil es la confrontación con el pasado mediante diversos pasajes en los que el protagonista repasa sus recuerdos sin lograr con ello una mejor comprensión de su vida.

La obra se publicó por primera vez en 1930 con el título de *Andreas* en la revista *Corona*, editada por Heinrich Zimmer yerno de Hofmannsthal; en 1932 tiene lugar la primera publicación como libro en la editorial S. Fischer con el título *Andreas oder die Vereinigten* (*cf.* Mayer 1992: 127).

13 Como Mathias Mayer lo señala, es también la edad del Wilhelm Meister y coincide con él en la disposición de dejarse influir por estímulos externos (*cf.* 1992: 140).

El relator

En junio de 1907, Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) hizo una estancia en Venecia durante la cual leyó *Venise au XVIIIème siècle* del historiador Philippe Monnier, en la que encontró una detallada descripción de la ciudad en esa época. Como consecuencia de esta estancia escribió un primer bosquejo de un texto que sólo después de su muerte fue editado y publicado con los títulos antes mencionados.¹⁴ En la primera nota que el autor hace sobre la obra, la llama «Das Reisetagebuch des Herrn v. N», título que muestra que desde el principio su intención fue escribir un diario de viaje y aunque el resultado final fue diferente al desviarse de la narración en primera persona, la acción principal de esta obra es el viaje que hace el protagonista Andreas a Venecia.

Si bien el libro de Monnier le proporcionó el lugar de acción y la época, el germen del conflicto a tratar lo encontró en el libro *The Dissociation of a Personality* (1906) del psiquiatra estadounidense Morton Prince, en el que describe el caso de una paciente con una escisión de personalidad múltiple y que Hofmannsthal leyó también en ese año de 1907. El escritor vienés llevó esta situación psicológica al lugar en dónde se le podía representar literariamente de forma absoluta, como lo comenta Richard Alewyn:

Wenn nun Hoffmannsthal die Patientin des amerikanischen Arztes aus dem kühlen und keimfreien Klima des puritanischen Neu-England in die farbige und faulige Luft von Casanovas und Goldonis Venedig versetzte, dann bedeutete das mehr als nur die Übersiedlung in eine vertrautere und bequemere Umwelt. [...] Nur in der Phosphoreszenz und Transparenz der Atmosphäre Venedigs, wo jede Kontur zu verschwimmen und jeder Körper sich zu verflüchtigen scheint, wo zwischen Sein und Schein, zwischen Wesen und Maske die Grenze aufgehoben, wo schon das Nächste ungreifbar und noch das Abenteuerlichste wie alltäglich erscheint, nur hier konnte die fragwürdige Zweideutigkeit eines solchen Doppelwesens glaubhaft werden (1967: 140).

14 Probablemente escribió el bosquejo durante la estancia en Venecia, pero no se sabe con certeza. En esos días también escribió el relato *Erinnerungen schöner Tage*, cuyo inicio tiene Venecia como lugar de acción (Mayer *et al.* 2016: 8).

En los siguientes años Hofmannsthal se dedicó a otras obras, varias de las cuales también tienen a Venecia como lugar de acción, y de tanto en tanto regresaba a la historia de *Andreas*, que continuó escribiendo hasta su muerte en 1929. Durante este tiempo cambió varias veces el título y también hizo cambios en el contenido, pero por una nota del año 1925 se conoce que el germen de la historia siguió siendo el mismo: «Das Hauptmotiv, die gespaltene Natur der Frau, wird vielleicht zurücktreten. Dennoch hält dieses Motiv alles symbolisch zusammen.» (Hofmannsthal et al. 1982: Nota 315) De manera que el motivo principal, el núcleo de la historia para Hofmannsthal a lo largo de más de 20 años, fue la escisión en la consciencia de una persona.¹⁵

Hugo von Hofmannsthal tenía una gran inclinación por Italia, especialmente por Venecia, ciudad que conoció en 1892 y que visitó varias veces a lo largo de su vida. Desde la primera estancia, la ciudad tuvo un efecto positivo en su producción creativa, ya que durante ésta escribió *Der Tod des Tizian*, de manera que surgió un vínculo entre estar en Venecia y escribir que se consolidaría en futuras estancias. En octubre de 1895, después de otra estancia en Venecia, al regresar a Viena abandona definitivamente sus estudios de Derecho para iniciar los de Filología románica. Quizá fueron la suntuosa arquitectura veneciana, así como la atmósfera hedonista lo que influyeron en él y lo impulsaron a tomar la decisión de seguir su vocación y no el camino señalado por su padre. En 1898 adquirió un ejemplar de las *Mémoires de Giacomo Casanova* y poco tiempo después comenzó a escribir la comedia veneciana *Der Abenteurer und die Sängerin*, en la que el aventurero es el mismo Casanova a los 30 años. Años después, en 1902 escribió la tragedia *Das gerettete Venedig*, basada en el drama de Thomas Otway *Venice Preserv'd, or a Plot discover'd*, sobra decir que la trama transcurre en Venecia. La siguiente obra fue *Florindo*, en 1908, inspirada en una anécdota extraída de las *Mémoires* y que sobra decir transcurre en la ciudad del aventurero. Esta obra fue primero ejecutada como *Spiel-*

15 Para Joachim Seng son tanto la forma como la temática de la novela, lo que hace de *Andreas* una obra moderna: «Während die ursprüngliche Konzeption des Romans in der Tradition des Bildungsromans steht, macht die moderne Erzählweise und der «Grundgedanke» des Romans –die Dissoziation der Persönlichkeit und das wieder «Eins-werden mit sich selber um jeden Preis» das Fragment zu einem bedeutenden Prosawerk des 20. Jahrhunderts, gerade weil darin die Probleme der modernen Menschen, «die Brüchigkeit des Individuums, die Zersetzung der Individualität, die ihre Grenzen nicht mehr zu finden vermag» in einer geeigneten Erzählform dargestellt werden» (2016: 301).

oper por Richard Strauß y después fue reescrita y publicada en 1910 con el título *Cristinas Heimreise*.

Este breve enlistado de estancias en Venecia y lecturas relacionadas con la ciudad que se volvieron obras muestra la íntima relación de Hugo von Hofmannsthal con Venecia. Para Mathias Meyer, la percepción que Hofmannsthal tiene de Venecia difiere de la que tuvieron otros en esa época:

Die Stadt war für ihn ein besonderes beliebtes Reiseziel und wurde zum wesentlichen Element in seinen dichterischen Werken, wie es mehrmals hervorgehoben wurde. [...] Hofmannsthal ist um die Jahrhundertwende freilich nicht allein mit dieser Vorliebe für die Lagunenstadt. Von ihm wurde sie aber, im Gegensatz zum verbreiteten Klischee, nicht als Ort morbider Atmosphäre und faszinierenden Verfalls betrachtet. Denkmäler, Kirchen und Paläste werden von Hofmannsthal in ihrem harmonischen Zusammenspiel mit Luft und Wasser gesehen, sodass gerade ein solcher Ort, an dem die menschliche Geschichte überall Spuren hinterlassen hatte, ihm einen Ausweg aus dem Historismus anzubieten scheint. Bei Hofmannsthal findet man kaum Beschreibungen der Kunstschatze Venedigs –die Stadt wollte er eben nicht als «Kunstgeschichtliches» sondern als «Organisch-ganzes» erleben (Rispoli 2016: 102).

Así que en una época en la que la aristocracia vienesa mandaba a construir fachadas que pretendían ser históricas, monumentales y falsamente barrocas, renacentistas o góticas, en un afán de crearse una atmósfera protectora, una seguridad que sólo era aparente (*cf.* Broch 1976: 111), Hofmannsthal no describe una Venecia en la que resalten alguno de sus famosos palacios, como si fuera un espejo de la Viena de su tiempo, sino más bien hace caminar a su protagonista entre edificios y plazas carentes de nombres, pese a que Andreas se hospeda en un barrio céntrico de la ciudad.

En esta investigación se analiza únicamente la versión publicada como novela-fragmento, que es el texto continuo que escribió hasta 1913, sin tomar en cuenta las notas que añadió en los años siguientes más que como referencias informativas. Esto es porque en estas notas hay modificaciones radicales al texto continuo –aunque como él comenta, siempre permaneció el germen del mismo motivo–. Así, por ejemplo, el viaje de Andreas que es central para este estudio daría un giro si se to-

para en cuenta la nota 29, en donde se menciona como motivo para el viaje «Rekonvaleszenz nach einer seelischen Krise» (Hofmannsthal 1992: 116), mientras que en la novela se asume que sale de Viena rumbo a Venecia en cumplimiento de las disposiciones de los padres y la crisis la sufre más bien durante el viaje. Además, la falta de continuidad lógica en las notas requiere de un tipo de análisis diferente al que aquí se propone basado en el seguimiento progresivo de un viaje.

1.3 El viajero de *Concierto barroco*

Nunca se declara el nombre del protagonista, más bien se le denomina de diferentes formas iniciando con el Amo antes de salir de viaje y al inicio de éste, continuando con otros a lo largo del trayecto como el viajero, el forastero, el mexicano, el indiano, el disfrazado (así, singularizados por el artículo) y Montezuma debido a que porta como disfraz un traje parecido al del emperador azteca.¹⁶ Jorge Planche Cobas comenta en su estudio sobre esta obra: «la trama comienza a inicios del siglo XVIII, período en que aún los descendientes de españoles nacidos en el Nuevo Mundo en todo son tenidos y habidos por españoles» (2009: 15), así tenemos al inicio a un hombre orgulloso de su estatus como descendiente de los ricos conquistadores, que viaja a Europa para conocer la cuna de sus antepasados. Sin embargo, al llegar a Madrid ve decepcionadas sus expectativas y decide continuar hasta Venecia para asistir al carnaval. Allí tiene la oportunidad de portar el disfraz de Montezuma y de con él probar otra identidad.

El hecho de que carezca de nombre delata ya que hay un problema con la identidad del protagonista, reforzado por las variadas denominaciones que recibe. Es importante señalar que esta perturbación del principio de identidad (*cfr.* Pimentel 1998: 66) se da también, aunque en grado menor en dos de los protagonistas de los otros relatos: *Der Tod in Venedig* inicia indicando un cambio en el nombre del protagonista «Gustav Aschenbach oder von Aschenbach wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete» (Mann 1995: 173), que en primera ins-

16 Para Jorge Planche Cobas, la serie de nombres «refleja la progresión del pensamiento ideológico del personaje central, la variación de su cosmovisión» (2009: 10), y hace un detallado análisis de las circunstancias que rodean a cada nueva denominación, así como de su significado.

tancia es por un cambio de estatus, pero que a la vez ya apunta a un conflicto en el protagonista al tener dos nombres, el segundo otorgado por una entidad oficial a la que está subordinado y que por tanto lo compromete a vivir de acuerdo a sus preceptos, y el primero, llanamente Aschenbach, cuyo significado predispone al lector a la fatalidad.¹⁷ La otra protagonista es Valentina, quien durante su estancia en Venecia es llamada *signorina* por un personaje secundario pero crucial en su estancia. Con este apelativo es despojada de la identidad que le daba su nombre propio y que escuchó constantemente a lo largo del viaje de la boca de sus acompañantes, a los que deja para llegar sola a Venecia.¹⁸

Su viaje es a la vez un recorrido por diversos sonidos, ritmos y ejecuciones musicales, que afectarán paulatinamente su sensibilidad y lo llevarán a moverse de formas inesperadas. La experiencia auditiva y la visión de la ópera Montezuma de Vivaldi lo llevaran a replantearse la percepción que había tenido hasta antes del viaje de sí mismo y de su origen.

En la novela no se da la fecha del viaje, pero la coincidencia de Antonio Vivaldi (1678–1741), Georg Friedrich Händel (1685–1759) y Domenico Scarlatti (1685–

17 El apellido se compone de los sustantivos Aschen y Bach que significan cenizas y arroyo, respectivamente, por lo que en conjunto es Arroyo de cenizas.

18 Podría ampliarse la lista de obras relacionadas con Venecia en las que se perturba el principio de identidad, como lo denomina Luz Aurora Pimentel, al cambiarse el nombre del protagonista: en *The Aspern Papers* (1888) de Henry James, tampoco se declara el nombre del protagonista, pero en cambio sí se cuenta su reacción al confesar su nombre verdadero a su anfitriona, ante la que se había presentado con uno falso: «¡Oh, qué descanso verse libre del otro!» (1971: 124), expresión que denota que se sintió otro hombre mientras utilizó otro nombre; en *Casanovas Heimfahrt* (1918) de Arthur Schnitzler, relato que tiene un papel importante en el cuento de Pitol, también se nombra al protagonista de dos formas: Giacomo Casanova y con el título de nobleza *Chevalier* de Seingalt. Por otro lado, en *Máscaras venecianas* (1986) de Bioy Casares, el protagonista logra identificar a su amada de la copia humana hecha de ella porque lo llama con un sobrenombre que sólo ellos dos conocen, pero con eso pierde la salud o su identidad como individuo en independencia de la persona amada. Algo similar sucede con la protagonista de *Acqua Alta* (2003) de Judith Hermann quien camina desorientada por una plaza veneciana hasta que su madre le grita desde un balcón usando la forma con la que siempre la ha llamado, con lo que la protagonista se orienta espacialmente al volver a su papel de hija. Esto es una contradicción porque la protagonista estaba viajando sola y tratando de ubicarse como persona individual en independencia de la familia y la pareja. Estos últimos dos casos, exponen un cambio sustancial en los protagonistas al escuchar sus nombres en momentos cruciales, lo que reafirma la importancia del nombre en la configuración de la identidad.

1757) en Venecia deja deducir que fue alrededor de 1700,¹⁹ aunque es claro que Alejo Carpentier no tenía la intención de ser fiel en la narración de sucesos históricos, sino como dice a través de Vivaldi con referencia a la representación cronológica de sucesos en el teatro «lo que cuenta aquí es la ilusión poética» (Carpentier 1983: 193). Así es que en la novela se encuentran juegos temporales que incrementan esta ilusión y que hacen posible que el protagonista se confronte no sólo con diferentes lugares y sonidos, sino también con diferentes velocidades de percibir el tiempo, es decir, que se confronte con diferentes ritmos en una doble acepción de la palabra. Un acontecimiento relevante en la novela es la ejecución de la ópera *Montezuma* de Vivaldi que fuera de la ficción tuvo lugar en el otoño de 1733 (Müller-Bergh 1975: 454).

La obra se publicó paralelamente en México y en Madrid en 1974, por la editorial Siglo XXI.²⁰ Sobre el título de la novela comenta Susanna Regazzoni «il titolo del romanzo è polisemico, composto da un sintagma dove *concerto* sta per musica e barocco al posto di visione del mondo. I due termini, inoltre, sono contrapposti, in quanto al primo dimanda all'armonia e il secondo all'eterogeneità» (2018: 99), visto así, el título de la novela anuncia las dicotomías venecianas y el conflicto del protagonista, quien al inicio se percibe en armonía con su herencia cultural, pero después se confronta con la complejidad de ésta.

El relator

En una entrevista, Alejo Carpentier (1904–1980) declaró sobre esta obra que era: «una «Novelle»²¹ en el sentido alemán de la palabra... aun siendo pequeña la considero como una especie de *Summa Theologica* de mi arte por contener todos los mecanismos del «barroquismo» simultáneamente» (Müller-Bergh 1975: 446); y es que Carpentier escribió *Concierto barroco* en 1974 cuando tenía 77 años y ya había publicado sus obras más conocidas, por lo que podía hacer una exposición concentrada de sus elementos estilísticos. Tras sí tenía no solo importantes obras sino

19 Klaus Müller-Bergh afirma que Vivaldi, Scarlatti y Händel «coincidieron en Venecia el 26 de diciembre de 1709» (1975: 450).

20 Susanna Regazzoni habla de una primera publicación en 1972 que fue corregida por el autor para dejar la versión definitiva publicada en 1974 (2018: 99). No se pudo confirmar este dato.

21 Una *Novelle* es un texto corto en prosa con una construcción parecida a la del drama. En español se usa la expresión novela corta para definir esta forma narrativa.

sobre todo largos viajes y estancias en varias ciudades de Europa y de Latinoamérica, como por ejemplo Venezuela donde realizo un viaje a lo largo del Orinoco.²² Cuando escribió *Concierto barroco* residía en París donde fungía como Agregado cultural de la embajada cubana desde 1967.

Después de la Revolución Cubana (1959), Carpentier trabajó en algunas de las instituciones educativas y culturales que se conformaron, por ejemplo, fue director de la *Editorial Nacional de Cuba* y de 1964 a 1966 planeó y dirigió en Radio Habana el programa *La cultura en Cuba y en el mundo* en el que explicaba temas de música y literatura en Hispanoamérica. En estas transmisiones se encuentra material que utilizó en *Concierto barroco*, como por ejemplo el poema *Espejo de paciencia* de Silvestre Balboa que cita en el capítulo 2. En varios episodios del programa se ocupó de temas de la cultura mexicana y el siguiente comentario da una idea de por qué hizo de México punto de partida para el viaje de su protagonista: «He hablado de la llegada de los conquistadores a México, porque la cultura mexicana va a ser una de las que van a marcar de una manera más decisiva, diríamos, la americanidad de ciertas expresiones artísticas» (Carpentier 2003: 21). Luego entonces, si buscaba exponer el trasfondo histórico para indagar sobre la identidad latinoamericana a través de elementos culturales que surgieron en el pasado y se fueron desarrollando o desaparecieron en algún momento, era pertinente narrar un viaje que iniciara en la Ciudad de México pero que también pasara por Cuba. Carpentier mismo visitó la ciudad de México en 1926 invitado por el gobierno mexicano a un congreso de periodistas. Durante esa estancia conoció a escritores importantes de la época y se hizo amigo del pintor Diego Rivera. Por encargo de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica escribió el libro *La música en Cuba*, para el que consultó periódicos y fuentes de archivos en La Habana y en Santiago de Cuba encontrando información de la época de la conquista. Durante esta investigación dio con la obra *Espejo de paciencia* que mencioné anteriormente.

22 El ejemplo de Venezuela es pertinente no sólo por haber sido una estancia larga (de 1945 a 1959) sino también por la coincidencia del nombre: se cree que Amerigo Vespucci le dio el nombre de Venezuela, que significa tanto como «pequeña Venecia», porque al ver las construcciones de palafitos en la costa le recordaron a Venecia. Además, Carpentier comentó sobre su viaje a lo largo de su río «remontar el Orinoco es como remontar el tiempo» (Müller-Bergh 1972: 21) y esta es una característica del viaje que describe en *Concierto barroco*, el protagonista viaja en el tiempo, no sólo hacia el pasado, sino que hacia el final hay, además, una proyección hacia el futuro.

En *Concierto barroco* aplica sus conocimientos musicales y le da a la música el papel de expresión cultural, ideológica e identitaria.

Lamentablemente no se ha encontrado en los textos autobiográficos registro del encuentro de Carpentier con Venecia.²³ La única referencia es a través de los diarios del escritor argentino Abel Posse (1934–2023), quien cuenta que mientras ejercía su puesto diplomático en esta ciudad (1973–1979) acompañó al escritor cubano en un recorrido:

En mayo de 1974 llegó Carpentier a Venecia. Era la ciudad del *Concierto Barroco* [*sic*, debe referirse a *Concierto barroco*], la obra que por entonces estaba terminando. La ciudad de Antonio Vivaldi, uno de los protagonistas. Se trataba de un viaje de creación, de corroboración de ambiente y de datos. [...] Carpentier llegaba en misión creadora para corroborar detalles de ese esplendor veneciano que sabría recuperar en la suntuosa marea de su lenguaje. El suyo era un «viaje interior». [...] realizamos una larga caminata por esas calles donde Carpentier iba reencontrando los escenarios y los personajes de su imaginación. [...] un itinerario que nos llevó por el puente de la Academia y Santa María del Giglio hasta la plaza de San Marco. [...] Alcanzamos la Riva degli Schiavoni hasta la iglesia de La Pietá, donde Vivaldi había sido organista y maestro del coro y que ocupa un lugar preferencial en el *Concierto Barroco*, pero como suele ocurrir, estaba cerrada. Carpentier contempló un rato el edificio sin poder ver el Tiepólo y el órgano, pero no parecía necesitar más por ese día. Estaba habitado por el ritmo de Venecia, por las líneas de su arquitectura, sus voces y silencios (Posse 1988).

De acuerdo con Posse, Carpentier contempló «la iglesia de La Pietá, donde Vivaldi había sido organista», pero el autor aclara que en su obra se refiere a la anterior: «debo advertir que el edificio al que me refiero no era el que ahora puede

23 Estos textos son las siguientes compilaciones: *Recuento de moradas* (2017), en donde Carpentier cuenta la historia de sus progenitores antes de trasladarse a Cuba y concluye contando su salida en barco rumbo a Francia en 1927; *Diario (1951–1957)* (2013) que escribió durante su estancia en Caracas y, finalmente, *Cartas a Totutouche* (2010) que son las cartas que escribió a su madre de 1928 a 1937. En ninguno de estos hay una sola mención a Venecia.

verse –construido en 1745– sino al anterior» (Carpentier 1983: 212) Posse comenta que Carpentier «iba reencontrando los escenarios» porque antes los había visitado al describirlos en su obra; sin embargo, también es muy probable que Carpentier hubiera visitado antes la ciudad ya que residiendo en París sería un viaje corto.

Más importante que esta visita es el contacto que Carpentier tuvo con la ciudad a través de la música y la historia de la música gracias a que el musicólogo Roland de Candé lo puso «sobre la pista de Motezuma del Preste Antonio» (Carpentier 1983: 212), como él mismo lo cuenta en las notas a su novela. Esta pista se refiere a la ópera Motezuma que compuso Antonio Vivaldi, con un libreto de Alvisi Giusti y que se presentó en 1733 en Venecia.

1.4 La viajera de *La barca o nueva visita a Venecia*: Valentina

Valentina está viajando por Europa junto con Dora a quien conoció por azar en la agencia de viajes. Y aquí no hay que olvidar que el azar juega un papel importante en los relatos de viaje,²⁴ ya que el movimiento constante expone a los viajeros con más frecuencia a los juegos de la casualidad y que ésta puede ser decisiva en el rumbo que tome el viaje, como es en este caso, ya que el papel de Dora incide sobre el significado que tiene la visita a Venecia para Valentina. Además, Dora tiene la función de ser lectora y crítica del cuento que ha escrito Cortázar. Durante el viaje nos enteramos que Valentina se ha divorciado en Montevideo y que su hijo, todavía pequeño, la espera en Buenos Aires. Es un viaje turístico, organizado por Cook con un itinerario apretado para conocer todos los sitios que hay que ver si se visita Europa.

El cuento forma parte de la compilación «Alguien que anda por ahí» que fue publicada en 1977 simultáneamente en Madrid y en México en lugar de Argentina,

24 El azar es crucial en todo el cuento, empezando porque en la introducción el autor intradiegtico dice que por azar encontró el manuscrito de este cuento que ahora reescribe, abriendo la posibilidad de que la historia pudiera haber quedado de una forma muy diferente si no la hubiera encontrado para modificarla o que incluso se hubiera perdido en los cajones.

como originalmente se planeaba, debido a que la Junta Militar advirtió al editor contra la publicación de dos cuentos: «Solentiname» y «Segunda vez».²⁵

El título *La barca o nueva visita a Venecia* abre varias posibilidades de lectura al plantear la cuestión ¿Quién visitó antes Venecia? ¿La protagonista del relato? Poco probable porque no hay nada en el texto que haga pensar que estuvo antes en la ciudad. ¿El autor intradieético? Esta es una posibilidad, ya que Cortázar inicia la narración con una breve introducción en la que explica que escribió este relato en 1954, lo reescribió en 1964 y 12 años después, en 1976 que es su «ahora» (Cortázar 2014: 82) lo vuelve a reescribir con la intervención de Dora, personaje que además de ser compañera de viaje de Valentina es también comentadora del relato del autor intradieético y lo completa, contradice o se burla de él. ¿Y qué hay de los lectores y las lectoras? Porque puede ser que ellos y ellas vuelvan a visitar Venecia en la medida que reconozcan en este relato rasgos de otros que hayan leído sobre la ciudad. O que como viajeros o turistas hayan visitado la ciudad física y ahora la comparen con la del relato. Lo cierto es que el inicio invita a los lectores y lectoras a hacer una lectura comparativa en la que se busque la primera visita o la primera escritura y los comentarios de Dora, que están resaltados en el texto con tipografía cursiva, amplían la comparación. La primera parte del título, *La barca* esconde una alusión a una experiencia veneciana de Cortázar, como se muestra más adelante.

Además de ser el nombre de la protagonista, Valentina es también el nombre de un poema de Cortázar publicado póstumamente y quizá basado en el personaje homónimo del comic del italiano Guido Crepax. La Valentina del comic es una fotógrafa, guapa, sensual, que suele vestir escasa ropa y mantiene una actitud transgresora (Crepax 2010: 7–43), lo que coincide con los siguientes versos del poema «Valentina Enter» (Cortázar 1984: 277):

25 En una ponencia que presento ante el Pen Club en Estocolmo, Cortázar contó: «El año pasado publiqué en España un libro de cuentos, que debía ser editado simultáneamente en Argentina. El así llamado gobierno de mi país hizo saber al editor que el libro sólo podría aparecer si yo aceptaba la supresión de dos relatos que consideraba agresivos para el régimen. Uno de ellos se limitaba a contar, sin la menor alusión política, la historia de un hombre que desaparece bruscamente en el curso de un trámite en una oficina de Buenos Aires; ese cuento era agresivo para la Junta Militar porque diariamente en Argentina desaparecen personas de las cuales no se vuelve a tener noticias» (*El País* 25 de junio de 1978: VI, citado en Mora Valcárcel 1979: 174) (*cf.* Cortázar 2013: 136)

Valentina

Probablemente todas saben

que les harás fotografías

y que serás violada

[...]

Valentina en Italia

tu mini minifalda dibujada

al borde nacional de la censura.²⁶

No pude constatar si la Valentina del comic sufre una violación, de ser así, es castigada por su autor mismo, como si no se pudiera crear una figura femenina transgresora sin castigarla, situación que se cumple en la Valentina de Cortázar. El poema se encuentra en el libro *Salvo el crepúsculo* (1984) dentro del apartado «La noche de las amigas» sección que inicia con un relato breve de tema homosexual «todo tan lesbiano sin serlo y siéndolo» (Cortázar 1984: 261), también tema importante de este relato.

26 Hay otra razón para pensar que la protagonista del comic tuvo un papel importante en la creación de la protagonista de *La barca* y es el comentario de Cortázar en una entrevista publicada en Brasil, realizada por Gama de Carvalho:

Gama de Carvalho: Gostaria que descrevesse uma «leitura» sua de Valentina ou de um filme de Godard.

Julio Cortázar: Sou muito tonto para entender Valentina. Gasto horas relendo. Penso que fiquei para trás, e que qualquer leitor jovem, acostumado aos «comic strips», decifra rapidamente o que a mim escapa. No cinema é a mesma coisa. Assis até quatro vezes a alguns filmes de Godard porque não entendia nada. Penso que Valentina, a quem tomo como símbolo dessa forma de comunicação, é mais interessante como mecânica do que como fundo (como significante do que como significado). Quando termino um episódio tenho a impressão de que nada mudou em mim. Mas em troca me sinto ágil tecnicamente, aprendo a eliminar etapas intermediárias em qualquer operação intelectual ou vital. [...] Valentina é como essas amantes que nos ajudam a ser mais felizes com nossa verdadeira mulher. (1973: párr. 22)

Las «comic strips» *Valentina* fueron muy populares no sólo en Italia, donde se publicaron a lo largo de 30 años (1965–1995), sino en toda Europa. Incluso fueron llevadas al cine en dos películas (Silvera 2010: 3–5). Además, Guido Crepax fue conocido por ilustrar cubiertas de discos de Jazz, y es bien conocida la afición de Cortázar por este género musical.

El relator

Julio Cortázar (1914–1984) nació en Bruselas, pasó sus primeros años en Barcelona, creció en una provincia de Buenos Aires y salió de allí en 1951 para no volver nunca. Eligió París como lugar de residencia y desde allí visitó varias veces Venecia, como constata en su correspondencia. En mayo de 1954 hace una estancia de 11 días en la ciudad y se hospeda en la *Pensione dei Dogi*, desde donde escribe a su amigo Eduardo Jonquières para contarle de un evento que lo había impresionado sobremedida:

Es la misma gente entre la cual andaba John Ruskin mirando las piedras de Venecia, y Marcel Proust, y donde Thomas Mann trajo a su héroe para hacerlo morir en el Lido. [...] me gustaría contarte que vimos la barca de la muerte, la góndola funeraria donde se embarcan los ataúdes para llevarlos a la isla de San Giorgio. Cuatro hombres de negro reman lentamente, y en la proa hay una esfera y una cruz de plata que a distancia parecen un enorme búho. Te aseguro que quisiera tener talento para meter eso en un cuento, alguna vez. Es de las cosas más terribles que me ha dado Europa (Cortázar 2012: 508, 513, citado en Regazzoni 2017: 54).

Cortázar tenía presente a los escritores que estuvieron antes que él en la ciudad –en este sentido sería para él una nueva visita porque la primera la hizo a través de las lecturas– y es evidente que la muerte del protagonista manniano ocupaba un lugar preponderante en su memoria. Además, la menciona poco antes de describir el suceso que más lo impresionó, no sólo de su estancia en Venecia, sino de todos los años que llevaba en Europa por su terribilidad: la visión de la góndola funeraria, que llama «la barca de la muerte». Aquí se encuentra la primera parte del título del cuento, porque claro está que no se refiere a los transportes comunes de la ciudad, la góndola y el vaporetto, sino a «la barca de la muerte». De manera que tras la primera parte del título se oculta una alusión a la muerte. La descripción que hace en la carta es idéntica a la que se lee en el cuento con la impresión del viajero Cortázar trasladada a la viajera Valentina. Además, en la introducción del relato cuenta que escribió la primera versión en la *Pensione dei Dogi* en 1954, por lo que es muy probable que la concepción del mismo fuera después de la experiencia con «la barca de la muerte».

El 8 de octubre de 1962 Cortázar le escribió a Francisco Porrúa, su editor en Mé-

xico, lo siguiente sobre la ciudad de la barca mortuoria: «a Venecia hay que dejarla tranquila, caminar con las manos en los bolsillos y silbando, y de golpe cuaja el cristal, sos un pedacito legítimo del increíble mosaico, y entonces es la felicidad. Lástima que, como siempre, estas cosas no se pueden escribir» (Cortázar 2014a: 291). Como muchos otros visitantes de la ciudad acuática, Cortázar experimentó la felicidad de verse reflejado en sus aguas y sentirse parte de la composición de la ciudad. Y aunque afirmo que esa sensación no se podía escribir, sí describió las circunstancias que pueden llevar a ese momento de felicidad: «Venecia jugaba una vez más a hurtar su verdadero rostro, sonriendo impersonalmente a la espera de que en el día y la hora propicios su voluntad de mostrarse de verdad al buen viajero lo recompensaran de su fidelidad» (Cortázar 2014: 100).

En otra carta, esta vez al cubano Roberto Fernández Retamar, Cortázar le habla de los atractivos de Europa, básicamente de pinturas y llama la atención que entre ellas menciona uno de los sitios emblemáticos de Venecia equiparándolo con un cuadro:

El lento, absorbente, infinito y egoísta comercio con la belleza y la cultura, la vida en un continente donde unas pocas horas me ponen de frente a los frescos de Giotto o los Velázquez del Prado, en la curva del Rialto del Gran Canal o en esas salas londinenses donde se diría que las pinturas de Turner vuelven a inventar la luz (Cortázar 2014b: 68).

La imagen del Rialto ha sido tantas veces reproducida en cuadros, fotografías y postales que pudiera parecer que ha perdido su facultad de incidir en la sensibilidad de los espectadores. No fue así en el caso de Cortázar, a quien esa imagen lo emocionaba tanto como los cuadros de Velázquez o de Turner.²⁷

Además de *La barca*, Cortázar escribió un texto incluido en *Imagen de John Keats* (publicado apenas en 1996) en el que describe la impresión de presenciar un atardecer en la laguna, así como un poema dedicado a la ciudad: «Venecia»²⁸ (Cortázar

27 Julio Cortázar se ocupó también intensamente de los pintores venecianos, al grado que algunas visitas a la ciudad fueron expresamente para ver ciertos cuadros, como lo describe María Amalia Barchiesi en su libro *La felicidad de los museos Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia* (2020), pp. 137–153.

28 La primera vez que publicó el poema fue con el título «Ciudad» en la sección «Preludios y sonetos» (1944–1957) de *Pameos y meopas* (1971) y era versos como: «Aquí el león,

1984: 213) en el que con un vocabulario cromático evoca algunas de las características que contribuyen a su imagen irreal, como la arquitectura que parece emerger del agua y el juego de las luces en su reflejo nocturno; sobre todo resalta el constante tema de la muerte en tensión con la perennidad de la ciudad:

Venecia

El caracol de la laguna
guarda los ecos del pasado.
Aquí el león, aquí San Marcos
velan de pie entre tanta tumba.

Una ceniza de palomas
y un artificio de linternas
traman la fábula que cierra
la blanda estela de la góndola.

Sobre las mismas piedras rosa,
sobre las mismas aguas verdes,
los hombres y su vida breve
beben el vino de la hora.

¡Eternidad, oh entrega al tiempo!
La duración nace en la fuga...
Única, sola, la laguna
guarda las obras de los muertos.

aquí San Marcos / la blanda estela de la góndola», los que le declaraban la identidad al lector, confirmada en los verso finales «que alza del agua esta Venecia / como una rosa entre las tumbas». Mientras que en la segunda publicación en *Salvo el crepúsculo*, también en el apartado «Preludios y sonetos», el título ya precisa cuál es la ciudad: Venecia. Podría decirse que este cambio de título invita al lector a una «nueva visita», porque al conocer desde el principio la topografía de referencia puede relacionar el texto con otros poemas que se han escrito sobre la ciudad o con su propia experiencia como visitante (*cf.*: Mesa Gansedo 1997: 84–92).

(Ceder, astucia de la carne,
la obra de amor a otra materia,
petrificar esa belleza
que burla el tiempo y lo rehace-)

Así de noche, las linternas
salpican de oro la laguna;

es otra vez la arquitectura
del hombre que urde sus estrellas,

que alza del agua esta Venecia
como una rosa entre las tumbas.

Sorprende que en el cuento no haya ninguna situación en la Venecia nocturna, cuando por el poema es obvio que le impresionó a Cortázar. Por lo demás, tanto los tópicos mencionados en las cartas como en el poema encuentran eco en el relato.

1.5 El viajero de *El miedo de perder a Eurídice*: Monsieur N.

Como sucede con el protagonista de *Concierto barroco*, tampoco en esta novela se sabe el nombre del viajero, simplemente se le llama Monsieur N. y es un profesor de francés que se tiene por navegante, aunque nunca abandona la mesa de un café. Debido a las características peculiares de este viajero, este apartado se concentra en proporcionar algunos datos importantes para acercarse a la obra dejando la información de Monsieur N. para el último capítulo, en dónde se analiza su viaje.

La novela *El miedo de perder a Eurídice* tiene una estructura poco convencional. Está formada por varias historias intercaladas y la trama es fragmentaria, por lo que es considerada como una representante del *Nouveau Roman* (cfr. Oliver 2018) Además, la novela es visualmente singular, ya que tiene cuatro formas espaciales en la página impresa: un texto que abarca el ancho de la hoja, otro que abarca

dos tercios del ancho de la página y se propone como narraciones intercaladas a la principal –si se le puede dar esa categoría–; pequeños fragmentos o «islas»: citas de obras que tienen siempre el tópico de la «isla» y que abren una posibilidad de relación con los otros textos de la novela. Como el texto de Campos, Venecia es un archipiélago, por lo que hay una correspondencia visual y topográfica entre la novela y la ciudad. En la primera página, una voz narradora cuenta la creación de la Isla, lo que anuncia que el motivo de la isla no es sólo una forma de dotar de performatividad el espacio en la página, sino también el *leitmotiv* narrativo de la novela. Por último, hay un *postscriptum* que abre aún más las posibilidades de lectura de la novela. Sobre la estructura de la novela, Luzelena Gutiérrez comenta: «pastiche y montaje se alternan entre asociaciones surrealistas, que a modo de automatismo psíquico podrían considerarse gestos precursores de *écriture féminine* en América Latina» (Gutiérrez de Velasco 2003: 194). Por otro lado, llama la atención que una obra de una estructura experimental haga referencia constante a una ciudad antigua como Venecia y que además la mencione en relación con expresiones artísticas tradicionales como la ópera.

Campos escribió su novela principalmente en México, pero la llevaba en mente durante sus viajes, como se deduce de la entrada en sus *Cuadernos de viaje* de septiembre de 1976: «He olvidado el cuaderno grande, donde escribo la novela. [...] Hace dos años empecé el libro sobre la isla y la pareja. Una isla que es todas las islas» (Campos 2008: 36); y después, en octubre, desde París «necesito México, volver a esa novela que ya quiero concluir». Finalmente, en 1979, *El miedo de perder a Eurídice* se publica en México en la editorial Joaquín Mortiz.²⁹

29 María José Ramos explica que la escritora siguió una estrategia para que su público lector estableciera una relación entre sus diarios de viaje y *El miedo de perder a Eurídice*: «unos meses antes de que en 1979 se publicara su novela, Julieta Campos dio a conocer treinta y dos extractos de su diario titulados justamente *Fragmentos de un diario al margen de un libro*. En el primero de estos apuntes paralelos, fechado el lunes 4 de noviembre de 1974, la autora escribe: «El jueves empecé el libro sobre la Isla y la pareja», haciendo evidente que el libro aludido en el título es *El miedo de perder a Eurídice* [...]. Con esta sola mención dejó claramente instaurada la conexión entre los dos textos» (2013: 176). De forma que Campos se proponía que su público leyera su texto como una novela escrita durante el viaje. Esto crearía la imagen binaria de la escritora viajando y creando un personaje que no se mueve de la mesa de un café. Pero además estimularía al público a buscar la otra parte en el otro libro: si uno le daba las imágenes, el otro le daba el desplazamiento.

Sobre la concepción de la novela, Campos comentó lo siguiente en una entrevista:

Surgió de una alianza, una conciliación, entre un proyecto de pensar el vínculo entre Julio Verne y William Golding y sus respectivos vínculos con la isla y los naufragos (a partir de Dos años de vacaciones y El señor de las moscas) y el proyecto de vivir, en mi relación singular con un texto, un mito que a mí me seduce: el de Odiseo buscándose entre islas y naufragios (Polidori 2009: 6).

De manera que el viaje como búsqueda está en el germen de la novela y aunque Campos habla del proyecto de escribir la historia de una pareja, la que predomina es la de Monsieur N., un navegante que se busca entre islas.

La relatora

Julietta Campos nació en 1932 en La Habana, de donde salió en 1953 para estudiar un diplomado en Literatura Francesa Contemporánea en La Sorbona. Durante su estancia en París convivió con varios escritores mexicanos como Margo Glantz y Salvador Elizondo; asimismo, conoció al politólogo Enrique González Pedrero con quien se casó y traslado a vivir a México en 1955. Salvo una estancia breve en ese mismo año para doctorarse en Filosofía y letras por la Universidad de La Habana, Campos no volvió a residir en su ciudad natal, sino que hizo de México su lugar de residencia hasta su muerte en 2007.

Sin embargo, pese a haber salido muy joven de La Habana, la experiencia de haber nacido allí y su panorama cotidiano influyeron perennemente en su obra, como lo comenta María José Ramos:

El paisaje insular –tanto natural como cultural– le resultó tan estimulante, tan cargado de sugerencias, que permeó profundamente su obra, toda ella escrita en la edad adulta y lejos de Cuba. Sin duda alguna, en el universo de sus ficciones, en los espacios y la atmósfera en que se mueven sus personajes e incluso en la estructura misma de sus narraciones, la presencia de la isla y del mar resulta decisiva (2014).

Como ya se mencionó antes, la isla está presente en la estructura de la novela que aquí se analiza. Pero esta insularidad no remite solamente a Cuba, sino también

a la isla por la que caminó intensamente el 11 de septiembre de 1976, según se registra en sus *Cuadernos de viaje* (2008): «Nunca había caminado Venecia como ahora, entregada al azar del laberinto» (Campos 2008: 36). Y este laberinto la lleva a la ciudad que había dejado 20 años atrás: «Los escalones, resbalosos, de musgo verde, que desaparecen y reaparecen en el agua turbia de los canales, son los mismos de aquellas piscinas de agua de mar donde nadaba, con mamá, en La Habana. Venecia y La Habana se confunden» (Campos 2008: 36). Los escalones musgosos venecianos la conducen a La Habana y la imagen de las dos islas se superpone. De forma que tanto el paisaje insular como la superposición de estas dos islas se vuelven un *leitmotiv* en su obra, como se abstrae de su comentario sobre otra de sus novelas:

En *Muerte por agua* los tres personajes, diluidas sus diferencias por obra de esa lluvia interminable que borra límites, anega, aísla, no salen de su claustro: un espacio cerrado y a-isla-do del exterior. La lluvia vuelve a la casa isla, prolongación de ese mar que encierra a la otra isla, más grande, donde está la casa y la protege, como a un castillo rodeado de un foso, del mundo exterior. [...] Cada día se cierra sobre sí mismo en la obsesiva y recurrente repetición de algo que ya ha sido. La memoria, el pasado, se devora a los personajes, de una manera parecida a como Venecia va siendo tragada inexorablemente por la laguna (Polidori 2009: 5).

Así, la situación de una isla le sirve para comprender la de la otra, y ambas son los lentes con los que enfoca y observa su alrededor. El agua que aísla y que amenaza con tragarse a Venecia, es también la corriente que lleva ideas de un lugar a otro, que posibilita la relación entre las distintas islas.

Mientras Campos vivió en París visitó varias veces Venecia y en algunas de esas caminatas experimentó una revelación, quizá la que le mostró la relación de todas las islas, que después trasladó a su novela:

Llegar a St. Michel de noche me devolvió a otra primera noche deslumbrante cuando entré de súbito, sin advertencia previa alguna, a la Piazza San Marco. Epifanías: momentos en que algo que está fuera de nosotros, en el mundo exterior, se nos manifiesta o revela con una intensidad singular (Campos 2008: 90).

En 1992 regresó a Venecia y se lamentó de no haberse quedado con el recuerdo de su juventud: «pensé en el Acapulco abaratado y multitudinario» (Campos 2008: 273). Sin embargo, después de caminarla por un rato encuentra de repente lo que llama «un *canaletto*»: «algo prodigioso y virtuosamente impecable: era «la» perspectiva. Uno tiene que preguntarse por qué milagro se fue levantando en este inhóspito paraje de pantanos y areniscas un orden tan admirablemente estético, una tan intensa profusión de belleza impúdica, exhibicionista, desbordada» (Campos 2008: 274, 275). Como a otros visitantes, también a Campos le parece que Venecia, pese a su abaratamiento sigue ofreciendo, aunque sea por instantes, la imagen de irrealidad que ha fascinado a tantos visitantes. El conjunto estético que mira en aquella ocasión la lleva a plantearse una cuestión crucial sobre su lugar de nacimiento, un bello paisaje con límites bien definidos como en un cuadro:

Me fascinaría saber cómo puede vivir un veneciano llevando a cuestas este sueño ¿o pesadilla? de haber nacido dentro de un cuadro estar condenado a deambular ahí dentro. Aunque quizás ahora he resentido como nunca tener que quedarme afuera, no poder entrar yo también en el cuadro, no haber tenido el ambiguo privilegio de nacer en Venecia. ¿Fue también un privilegio ambiguo nacer en la Habana? (Campos 2008: 275)

Esta preocupación por el origen, la pesadilla de no poder salir del marco de la isla y a la vez el sueño de habitarla, son cuestiones que se indagan en el viaje de su personaje a través de multitud de islas.

1.6 La viajera de *El relato veneciano de Billie Upward*: Alice Bowen

Es mayo de 1928, la joven Alice viaja con su profesora de historia del arte y sus compañeras del colegio de Lausana, Suiza, a Venecia en tren. Alice proviene de una rica familia inglesa que la ha enviado a un colegio privado, en donde es educada con severidad y a la vez con cultura mundana, combinación que debe convertirla en una mujer culta y obediente.

Sergio Pitol escribió el cuento en Moscú, donde trabajaba para la embajada mexi-

cana y de allí lo envió a México, donde se publicó en 1981 en la compilación de cuentos *Vals de Mefisto*. Posteriormente, en 1982, convirtió el relato en el capítulo VI de la novela *Juegos florales*, en la que Billie Upward es un personaje de la novela y es también quien ha escrito el relato, tanto en la novela como en el cuento. El lector intradieгético del cuento es el protagonista de *Juegos florales*, un hombre que describe la transformación de Billie cuando se muda de Roma a Jalapa y quien, además, crítica y comenta su relato que dentro del cuento se llama *Closeness and Fugue* –un juego de oposiciones. De manera que como en el cuento de Cortázar, hay un personaje intradieгético que comenta el texto y le propone al público lector interpretaciones de los sucesos descritos.

El relator

Sergio Pitol (1933–2018) nació en Puebla, creció en Veracruz, estudió en el entonces Distrito Federal y llevó una vida nómada desde 1961 a 1988, durante los cuales residió en ciudades como Londres, Pekín, Varsovia, París, Barcelona, Budapest y Praga, donde trabajó para el servicio diplomático, pero sobre todo como traductor.

El primer capítulo de su libro de ensayos *El arte de la fuga* está dedicado a la ciudad de Venecia; en él, Pitol no sólo habla de la ciudad, sino también de los temas que le han interesado a lo largo de su vida: el arte, la literatura, el viaje, la escritura e incluso algunos de carácter sociológico como la tolerancia y los problemas del México de 1996. El hecho de que el recuerdo de su primera visita a la ciudad de Venecia le sirva como punto de partida para iniciar esta serie de reflexiones que continuarán a lo largo de este libro indica que la ciudad estimulaba su memoria y su capacidad de poner en relación problemas sociopolíticos y estéticos.

Como Thomas Mann, Pitol representa una impresión intensa al tener la primera vista de la ciudad desde el agua, al grado de compararla con el cruce de un umbral:

Bastó sólo abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el vaporetto la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para transponer el umbral, sin lograr descifrar en qué consistiría esa meta y qué umbral había que transponer (Pitol 2007: 11).

Pitol relata que llegó en esa ocasión por casualidad a Venecia, pues en Trieste no le habían permitido quedarse debido a un error en el pasaporte, así que tuvo que marcharse en la madrugada rumbo a Roma, pero al parar el tren por Venecia decidió bajarse, así, espontáneamente. Otro suceso que permeó su visita fue el extravío de sus lentes, que lo obligo a una visión nebulosa e imprecisa de la ciudad:

Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo en donde seguramente había descascaramientos de un muro. Todo estaba inmerso en neblina [...]. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en el que me movía (Pitol 2007: 12).

La sensación de estar cruzando un umbral, originada por la arquitectura de la ciudad se reafirma por la combinación de elementos naturales y hechos azarosos –propios de un relato de viaje– la intensidad de las emociones influye en su percepción del tiempo y le hace sentir que en ese día vivió muchos: «A medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía. Caminé tanto que aún hoy me queda la impresión de que aquel día incorporó una inmensa multitud de días» (Pitol 2007: 12).

La claridad visual que le faltaba al joven viajero, la suplía con los ojos de otros que, antes que él, habían visitado la ciudad y le habían trazado una ruta a seguir:

Traté de encontrar los edificios de Palladio, esos espacios que Hofmannsthal consideraba más dignos de ser habitados por Dios que por los hombres; [...] Creí localizar el palacio Mocenigo, donde Byron vivió dos años de estruendosas orgías y fecunda creación; el palacio Vendramin que alojó a Wagner, y aquel otro donde Henry James consiguió un apartamento para escribir *Los papeles de Aspern*, me puse a imaginar cuál fue el de Juliana Bordereau, la centenaria protagonista que custodia esos codiciadísimos papeles, y la casa donde murió Robert Browning, y aquella donde Alma Mahler asistió a la agonía y muerte

de su hija, y la otra donde se suicidó la hija de Schnitzler pocos días después de casarse (Pitol 2007: 12, 13).

Como se ve, Pitol caminó siguiendo el rastro de sus lecturas, buscando con el mismo afán los lugares ficticios y los reales, porque como lo explica, se movía en una «franja intermedia entre la luz y las tinieblas», es decir, en una franja entre lo real y lo ficcional. Al regresar a la estación de tren y abrir su maleta encontró sus lentes y pensó que el azar se había entrometido para provocarle –como suele suceder en los relatos de viaje– hechos inesperados que se constituirán en las verdaderas anécdotas del viaje: «El milagro se había consumado: había cruzado el umbral, el acerado huevo de Leda comenzaba a romperse y en el fondo de las sepulturas se fundían los contrarios» (Pitol 2007: 14).

La pintura veneciana y las emociones opuestas que provoca la ciudad en sus visitantes tienen un lugar importante en el ensayo:

Los puritanos, por formación, credo o temperamento, tienden a demonizarla; en algunos el rechazo coincide con una atracción irresistible, y esa dualidad se transforma en delirio. [...] Ruskin describió con pasión cada una de sus piedras y al mismo tiempo vivía horrorizado por los usos y costumbres de sus moradores. [...] Berenson se extasía en su color [...] La pintura veneciana está hecha, y lo sostiene en diversas ocasiones, para ser sencillamente un objeto de placer. Lo que destaca Berenson, su admiración por los cuerpos bellos y saludables, el amor a los atavíos coloridos y suntuosos, la disposición al placer, al carnaval, al uso permanente de la máscara y la prodigalidad erótica es lo que aterroriza a los puritanos. En cambio, quien tenga una mínima propensión a la sensualidad se sentirá en la Serenísima como en el Templo de Venus. No por nada Casanova es el hijo universalmente conocido de Venecia (Pitol 2007: 23, 24).

Lugar del color y el placer, de la máscara y el erotismo son tópicos que se encuentran en su relato veneciano, donde la protagonista que ha sido educada en un estricto colegio privado, se ve conmocionada por tantos estímulos sensoriales. Para Pitol, nadie puede salir intacto del encuentro sensorial con Venecia: «El inocente que se acerque a ella, en caso de escapar lo hará ya con el alma dañada. A algunos ni siquiera esa gracia les es permitida. Sucumben allí mismo; es el caso de Aschenbach, el de *La muerte en Venecia*» (Pitol 2007: 24). Esta apreciación se

convierte en sentencia para su joven protagonista, a la que no deja sobrevivir a la experiencia veneciana.

1.7 Algunas consideraciones generales

Con excepción de Alejo Carpentier, quien no dejó registro personal de su[s] viaje[s] a la ciudad, la exposición de las impresiones de los autores y la autora muestra que su paso por Venecia no fue una estación más de viaje, sino que el encuentro con la ciudad los estimuló intensamente en su labor creativa.

En el caso de Hofmannsthal, Pitol, Cortázar y Carpentier se puede constatar que se acercaron a la ciudad por diferentes caminos: leyendo lo que se ha escrito sobre ella, observando la pintura creada en ella e indagando sobre la música que se compuso allí.

Resalta que Mann, Pitol, Cortázar y Campos describen el impacto estético que les produjo la ciudad y que trasladó a su consciencia a otro estado: Mann dice que la navegación con la góndola se inscribe en sus «phantastischen Erinnerungen» (Mann 1983: 409), como si el vehículo lo hubiera transportado a un lugar irreal; para Cortázar es «la felicidad» (Cortázar 2014a: 291), así, con valor absoluto; para Pitol es una «visión» (Pitol 2007: 14) y para Campos una «epifanía» (Campos 2008: 90).

Sobre las obras, llama la atención que la mayoría –salvo las de Mann y Campos–, están situadas en el pasado, como si los autores hubieran querido rastrear el origen y las causas de un conflicto que les preocupaba en la actualidad que les tocó vivir.

Capítulo 2

Rumbo a Venecia

Las obras que aquí analizo *Der Tod in Venedig* (1911), *Andreas oder die Vereinigten* (1912), *Concierto barroco* (1974), *La barca o nueva visita a Venecia* (1977) y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981) no son consideradas relatos de viaje³⁰; sin embargo, el viaje cumple una función fundamental al ser el elemento que desencadena la intriga y dinamiza el relato (cfr. Peñate Rivero 2004: 27)³¹ El viaje en estas obras es el desplazamiento corporal de la figura principal de un espacio físico a otro con Venecia como destino final. Este desplazamiento hace que los viajeros y

30 Beatriz Colombi Nicolía propone la siguiente definición de relato de viaje: «narración en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia –veraz, objetiva– de tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo.» (2006: 14) Los relatos que analizo no están narrados en primera persona, sino por un narrador omnisciente, que además no denuncia la veracidad de lo que describen, y tampoco lo hacen los y las protagonistas. Por estas razones no pueden ser considerados relatos de viaje, de acuerdo con esta definición.

31 Julio Peñate Rivero expone la dificultad de hacer una definición del relato de viaje a la vez que describe varios ejemplos de definiciones marcando los aspectos que consideran y los que dejan fuera. A continuación, propone más que una definición un esquema de análisis desde el punto de vista discursivo para estudiar una obra literaria como relato de viaje. Entre las características que menciona, para mi estudio son decisivas las siguientes: «desplazamiento realizado por uno de los protagonistas» que supone el cambio de lo conocido a lo desconocido; la problematización del destino; «medio de transporte usado y sus posibles implicaciones»; la presencia relevante del azar; «repercusión del viaje en su realizador y en

las viajeras confronten constantemente lo conocido con lo no conocido, confrontación que los y las lleva a un cambio en su forma de percibir el exterior, pero, sobre todo, en la percepción de sí mismos y de sí mismas. La mayoría de los lugares por los que se trasladan son localizables en los mapas, es decir, son verídicos, pero lo que aquí se examina es la representación ficcional de los mismos.

Cada protagonista inicia el viaje impulsado por una inquietud interna que se oculta bajo el motivo que se declara explícitamente, que suele ser intrascendente como la intención de tener vacaciones, un periodo de descanso o formarse culturalmente. Lo cierto es que a medida que progresa el viaje se ponen en evidencia motivos más profundos y problemáticos. Así, en estas obras se narra la emersión de un conflicto vital a lo largo de un viaje, mismo que el público lector conoce a medida que sigue el desplazamiento.

Un primer objetivo de este capítulo es analizar los espacios, así como otros elementos inherentes al viaje exponiendo la forma en que se estilizan para resaltarlos como decisivos en el cambio interior de los protagonistas. El análisis se concentra en la descripción de las impresiones de los y las viajeras para descubrir cómo perciben ese entorno. De esta forma se harán visibles los espacios y las circunstancias de viaje en los que hay un cambio de lo conocido a lo desconocido, es decir, los espacios en los que los viajeros y las viajeras notan su insatisfacción con el orden al que se habían conformado hasta antes de iniciar el viaje. Para lograr este objetivo propongo categorías que resaltan los fenómenos de viaje decisivos en la emersión del conflicto.

Estas categorías se basan principalmente en los modelos teóricos de Ottmar Ette en su libro *Literatur in Bewegung* (2001a) y de Friedrich Wolfzettel en su ensayo *Zum Problem mythischer Strukturen im Reisebericht* (2003). Ottmar Ette expone los lugares representativos de algunos relatos de viaje y analiza los elementos estilísticos que se usan para semantizarlos y escenificarlos, poniendo el foco de atención en la interdependencia que hay entre el desplazamiento de un lugar a otro de la persona viajera y los movimientos en su consciencia. El primero que plantea es *der Abschied* (2001: 49) o la despedida, que se refiere al lugar en el que el protagonista se despide de lo propio, de su lugar conocido y sucede en la mayoría de los viajes

otros personajes: relación entre exterioridad (lo visto) e interioridad: repercusión de una en otra»; «sentidos: la vista como medio básico y la observación como centro (Ver y Visión)» y la presencia de un compañero de viaje y su influencia (*cf.* 2004: 13–29).

cuando el protagonista parte. El siguiente es *der Höhepunkt* (2001: 53) o el punto álgido, en el que el protagonista se siente aludido en varios y diversos planos que pueden ser el histórico, el literario, el mitológico o el psicológico, y que le hacen evidente que ha llegado al momento culminante de su viaje o que ha cruzado el límite más importante del trayecto; el tercero es *die Ankunft* (2001: 58) o la llegada, que corresponde a la experiencia hermenéutica del encuentro con lo otro. Finalmente, *die Rückkehr* (2001: 61) o el regreso, que sería el retorno al lugar de procedencia, donde el viajero o la viajera puede confrontar la experiencia completa de viaje en su propio entorno. Estos lugares se explican más detalladamente cuando llegue el momento de aplicarlos directamente al análisis de los viajes que conforman el corpus de esta investigación.

Además, Ottmar Ette examina los desplazamientos de un lugar a otro descritos en algunos relatos de viaje y visibiliza las figuras en el espacio que conforman, así como, la repercusión epistemológica que éstas conllevan. Más importante aún, muestra cómo estas figuras le dan al público lector un modelo visual de la confrontación de los viajeros y las viajeras con lo desconocido, llevándolo a tener una comprensión espacial de este proceso.

Por su parte, Friedrich Wolfzettel señala que el relato de viaje cumple con la estructura mítica de salida, meta y regreso y que dentro de este círculo de movimiento se debe dar tanto el encuentro con lo otro como el desprendimiento de lo conocido. Esto hace del viajero un *peregrinus* en el sentido medieval de la palabra, es decir, un extraño en un mundo extraño, alguien que sale para vivir una experiencia límite, misma que puede ser entendida como búsqueda o prueba, cuya superación marca el paso de un Yo viejo a un Yo nuevo (*cf.* 2003: 16). El encuentro con el otro también puede ser el descubrimiento del otro en uno mismo: «*der Mythos öffnet den Blick auf die gesuchten Quellen und auf eine bislang verdrängte Dimension des Menschseins*» (2003: 32). Los protagonistas de los viajes que aquí se estudian están en la búsqueda de algo que no saben qué es; durante el viaje reconocen una dimensión de ellos mismos que habían mantenido reprimida y que necesitaba del movimiento a otros espacios para salir al exterior. La ubicación de los puntos nucleares de la estructura mítica en estos viajes, especialmente los puntos que marcan la superación de una prueba, expone la «dimensión de ser humano» que se había reprimido y en cuya búsqueda, aunque de forma inconsciente, salieron los viajeros y las viajeras. Más aún, pone en evidencia las características del Yo viejo que son un obstáculo para el Yo deseado que se está descubriendo. Es así que

el regreso de los viajeros y viajeras de estos relatos nunca es a un lugar geográfico, sino a una dimensión perdida de sí mismos y de sí mismas.

Con estos modelos teóricos como punto de partida, propongo las siguientes categorías:

- La **Partida a Venecia**, movimiento de viaje cuya escenificación es más importante que la salida misma del lugar de procedencia, si se toma en cuenta que la estancia en Venecia es determinante para la exposición completa del conflicto por la relación intrínseca que se da entre elementos de la ciudad y movimientos en la conciencia del viajero o de la viajera; en el momento de decidir que el destino del viaje será Venecia es cuando se pone en claro que el conflicto sólo puede emerger en esa ciudad.
- Los **Lugares de tránsito**, sitios por los que las figuras pasan transitoriamente obligados por circunstancias del viaje, pero cuya escenificación es clave para la exposición de conflicto. Además, estas escalas suelen tener un papel relevante en la forma de percibir el destino del viaje.
- La **Llegada a Venecia**, momento del viaje en el que los viajeros confrontan sus expectativas de la ciudad con lo que ven personalmente y en los que se marcan algunos lugares que serán especialmente significativos durante la estancia, así como percepciones sensoriales que se desarrollarán durante la misma.
- **Ciceroni**: Personajes que con sus explicaciones y observaciones influyen en la percepción de los viajeros y las viajeras, toda vez que dirigen su atención hacia los espacios que serán decisivos para la exteriorización del conflicto o incluso los conducen físicamente a ellos.
- El **Descenso o Traslado a otra orilla**, que es el lugar en el que se realiza de forma simbólica la muerte del Yo que inició el viaje para dar lugar a un nuevo Yo.

La exposición de estos fenómenos de viaje se hace observando el movimiento dialógico de percepción subjetiva del espacio y la influencia del espacio en los viajeros y las viajeras. Asimismo, el estudio del espacio se realiza en dos planos: uno particular en el que se observa la confrontación individual de la persona viajera con los nuevos espacios, diferentes a los de su entorno cotidiano, y otro general en el que se

exploran las relaciones culturales, históricas y sociales señaladas por esos espacios, toda vez que se marca su relación con el conflicto de los y las protagonistas.

En el plano particular se observa la posición de cada protagonista en los espacios y se siguen minuciosamente los movimientos que hace para trasladarse de un lugar a otro, ya que estos factores influyen decisivamente en sus experiencias sensoriales. Esto es muy importante para los objetivos de este análisis que busca mostrar que los y las protagonistas tienen un reconocimiento de su conflicto primeramente a través de las experiencias sensoriales y sólo después llega –si la hay– la reflexión sobre el mismo. El objetivo es mostrar que también el público lector reconoce el conflicto más por los movimientos y por las percepciones sensoriales de los y las protagonistas que por sus diálogos o la narración de sus pensamientos.

A lo largo del análisis se toma en cuenta un elemento necesario y relevante para los viajes: los medios de transporte, que no sólo fungen como medios de traslado, sino también son determinantes en la forma de percibir el espacio, porque definen la velocidad del movimiento de la persona viajera, así como su punto de observación.³² Aunado a esto, es importante lo que el vehículo dice de la época y de la posición económica de quien lo usa.

Debido a que el viaje es el foco de estudio, el análisis se efectúa siguiendo el orden cronológico en el que se representa el mismo. Así, cada sesión inicia con el viaje del protagonista de *Concierto barroco* que acontece alrededor de 1700, continúa con el de Andreas von Ferschengelder en 1778, prosigue con el de Gustav von Aschenbach a inicios de 1900, sigue con el de Alice Bowen en 1928 y concluye con el viaje de Valentina en 1954.

2.1 Partida a Venecia

En este apartado se examina el momento en que los viajeros y las viajeras deciden ir a Venecia y ajustan su ruta para dirigirse allí o escogen una forma particular de encontrarse con la ciudad. Llama la atención que el nombre Venecia está en el título de las obras de Mann y de Cortázar, pero el y la protagonista, respectiva-

32 Ottmar Ette marca la relación entre medio de transporte y percepción de los viajeros y las viajeras: «Doch auch der Wechsel des Fortbewegungsmittels deutet oft einen Wechsel der Wahrnehmungsperspektive an» (2001a: 52).

mente, inician el viaje con el plan de otros destinos y no la mencionan en absoluto, lo cual demuestra la intención de los autores de escenificar la toma de decisión de los personajes de dirigirse a la ciudad lacustre como un suceso relevante del viaje. Por otra parte, el viajero de *Concierto barroco* tiene España como destino principal. De forma que para estos tres protagonistas reconocer que quieren ir a Venecia implica la toma de consciencia de su ansia de aventura –pensando ésta como ruptura con las normas sociales– y su deseo de ir a un carnaval con las acciones implícitas de disfrazarse y probar otra identidad; en definitiva, de su reconocimiento de buscar en el viaje un cambio trascendental. Por estas razones puede tomarse el lugar de la decisión como verdadero inicio del viaje o inicio del verdadero viaje, ese en el que se experimenta un cambio. A continuación, se marca el lugar en el que los y las protagonistas reconocen que quieren ir a «die unwahrscheinlichste der Städte» (Mann 2008: 192) para ver las circunstancias que propician este reconocimiento y la ruta que toman en consonancia con el mismo.

2.1.1 El viajero de *Concierto barroco* y Gustav von Aschenbach: La llegada como punto de partida

Cuando sale de México, el protagonista de *Concierto barroco* tiene como destino principal de su viaje la ciudad de Madrid por ser el lugar de procedencia de sus antepasados: «Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás» (Carpentier 1983: 162), así que el viajero llega a España con grandes expectativas y deseoso de ver con sus propios ojos lo que conocía por oídos. Sobre el lugar de la llegada en los relatos de viaje, Ottmar Ette explica lo siguiente: «Die Ankunft: Dieser reiseliterarische Ort der Ankunft ist, [...] herausgehoben als ein Ort der Selbstvergewisserung der Wahrnehmung des Anderen und der Problematisierung bereits vorgeprägter eigener Wahrnehmungsmuster. [...] Die hermeneutische Erfahrung der Konfrontation mit dem Anderen» (2001: 58).

Así, en su llegada el protagonista confronta las descripciones que le contaban sus familiares sobre España y lo que él se imaginaba cuando los escuchaba, con lo que ve en Madrid y siente una gran decepción:

Imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esta ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de Mé-

xico. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá (Carpentier 1983: 162).

Compara el lugar dejado atrás con la ciudad por la que ahora camina y encuentra que su angostura y pobreza no corresponden con sus expectativas. Este es el primer movimiento en la dirección opuesta a las raíces familiares con las que él creía que se identificaba. En los siguientes días, su desplazamiento por Madrid va acompañado de un movimiento en su percepción al comparar todo constantemente con México y distanciarse cada vez más de la apreciación de sus antepasados: «no cesaba en sus lamentos contra la ruindad de esta villa harto alabada –poca cosa era, en verdad, comparada con lo quedado en la otra orilla del Océano–» (Carpentier 1983: 163), el protagonista ubica el espacio de las cualidades positivas en el lugar dejado del otro lado del Atlántico.³³

Pese a su desilusión, todavía se afana por acercarse a la cultura a la que había aprendido a sentirse ligado: «de día, andaban entre tabernas de buen vino y librerías, sobre todo, donde el Amo adquiriría tomos antiguos, de hermosas tapas, tratados de teología» (Carpentier 1983: 163). Durante su viaje cita constantemente a los escritores que ha leído y su adquisición de más libros y tratados demuestra que sigue buscando la epistemología europea, hecho que hacia el final de la novela cambia. Mientras tanto, es de notar que es en el campo artístico, en donde Madrid resulta especialmente decepcionante: «la bulla que en los patios armaban los representantes, clamando los versos de una loa [...] cuyos entremeses se acompañaban de músicas que [...] bastante disgustaban al Amo por lo destempladas» (Carpentier 1983: 162), la música y las representaciones teatrales son muy importantes en la vida del protagonista, tanto es así que en México había enviado a clases de música a su sirviente Felipillo para que aprendiera, entre otras canciones, coplas italianas. Con esa disposición marcaba que no se confiaba a la sensibilidad musical de aficionado del mexicano, sino que quería una interpretación profesional de acuerdo con los parámetros europeos. Esta apreciación por la interpretación improvisada va a

33 En su estudio de los sistemas cromáticos en la novela, Müller-Bergh compara también el contraste entre la colorida representación de México en el primer capítulo con la «ausencia casi total de colorido» (1975: 448) en el capítulo dedicado a Madrid.

sufrir un giro en Venecia. Mucho antes de llegar allí, Felipillo muere en la Habana, y el Amo elige a Filomeno como su sucesor por sus talentos musicales e histriónicos. Por otro lado, es la mala interpretación musical y teatral el factor decisivo para dejar Madrid y continuar hacia Italia, donde con el carnaval se ofrecía la oportunidad de ver otras formas de interpretación musical y escénica:

En cuanto a los autos sacramentales de tinglado callejero, estaban en franca decadencia, con sus diablos de cuernos gachos, sus pilatos afónicos, sus santos con nimbos mordidos de ratones. Pasaban los días y el Amo, con tanto dinero como traía, empezaba a aburrirse tremendamente. Y tan aburrido se sintió una mañana que resolvió acortar su estancia en Madrid para llegar cuanto antes a Italia, donde las fiestas de carnaval, que empezaban en Navidades, atraían gentes de toda Europa (Carpentier 1983: 164).

Aquí se observan algunos cambios en los deseos del viajero, ya no busca tanto lo español sino amplía sus expectativas a lo europeo y ya no ve sus riquezas como medio seguro para conseguir todo. Durante la travesía por mar había tenido que aceptar que sus posesiones no habían podido protegerlo de la tormenta que hizo naufragar su barco. Y en Madrid tiene que comprobar que las riquezas no le ayudan ni a disfrutar de la estancia ni a estrechar sus lazos con Madrid. Esto es notorio porque su ilusión era mostrarse como rico, exitoso descendiente de los que habían cruzado el océano «con una mano delante y otra atrás [...] para buscar fortuna en tierras de América» (Carpentier 1983: 156); con este fin había comprometido a un nuevo sirviente en la Habana, para tener una entrada ostentosa en Madrid, la entrada de un Amo con su sirviente, la entrada digna de un descendiente de conquistadores. Y ahora que acepta que no se van a cumplir sus expectativas decide cambiar los planes de su viaje. Es así como el lugar de llegada deviene en lugar de partida.

Además de la decepción causada al ver que los lugares visitados no coincidían con la memoria colectiva de sus antepasados, otro motivo importante para ir a Venecia es su deseo de vivir aventuras eróticas y las expectativas, nuevamente basadas en lo escrito y lo leído, de disfrutar de placeres licenciosos que no existían en «la otra orilla del Océano», y que tampoco había encontrado en Madrid. Esto se nota en el argumento con el que convence a su sirvio de dejar Madrid para ir a Italia:

Filomeno estaba como embrujado por los retozos de la Filis y la Lucinda [...] Pero tanto le dijo el Amo que estas hembras de acá eran de desecho y miseria al lado de cuanto encontraría en el ámbito de la Ciudad Pontificia, que el negro, convencido, cerró las cajas y se envolvió en la capa de cochero que acababa de comprarse (Carpentier 1983: 164).

Aunque aquí se habla de Roma, esa escala del viaje no merece descripción alguna y la narración se concentra en Venecia. Que ésta es la ciudad que despertaba las mayores expectativas eróticas lo sabemos porque es la única mencionada durante los preparativos de viaje:

Pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto conocería las cortesanas –plata, para ello, no le faltaba– que tanto hubiesen alabado, en sus escritos, algunos viajeros ilustres, y que, muy pronto se divertiría, él también, con aquel licencioso *juego de astrolabios* al que muchos se entregaban allá, según le habían contado –juego consistente en pasear por los canales angostos, oculto en una barca de toldo discretamente entreabierto, para sorprender el descuido de las guapas hembras que, sabiéndose observadas, [...] al ajustarse un ladeado escote mostraban, [...] la sonrosada poma de un pecho (Carpentier 1983: 149, 150).³⁴

Nótese que percibe dos cosas como seguras: que sus riquezas le aseguran éxito con las cortesanas y que lo que le han contado o lo que ha leído es cierto. Sus expectativas son vivir en cuerpo propio lo imaginado y usar sus riquezas para eso. Esto demuestra que su plan de viaje se ubica en lo material y que no se imagina un cam-

34 El astrolabio era un instrumento fundamental para la navegación en la época del viaje debido a que servía, principalmente, para ver las estrellas. Sin embargo, en las anécdotas venecianas que había escuchado el protagonista, se usaba el nombre de este artefacto para designar un juego lúdico-erótico. De cualquier forma, es sugerente la analogía: los navegantes a mar abierto buscaban las estrellas para orientarse y de la misma forma los navegantes de los estrechos canales buscaban los escotes para saber a dónde dirigir su mirada o buscaban pezones dejados a la vista intencionalmente para saber a dónde orientar sus galanteos con miras a una aventura. No hay que olvidar que es la ciudad de Casanova. Tampoco se debe olvidar que el astrolabio es un instrumento que ofrece otra perspectiva del espacio.

bio en su consciencia, en la percepción de sí mismo. Sin embargo, lo que ve como antídoto para su aburrimiento es también un indicador de que este cambio tendrá lugar: las fiestas de carnaval. Porque el carnaval significa la oportunidad de portar una máscara o un disfraz completo y así jugar con la identidad, es un periodo para vivir fuera de las normas sociales, de traspasar sus límites sin temer consecuencias (*cf.*: Bachtin 1996: 47, 48); en pocas palabras, el carnaval es la oportunidad de la transformación: «Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden Zeit» (Bachtin 1996: 50).

Antes de concluir este apartado, se debe señalar otro movimiento que se observa en este cambio de planes. El Amo no ordena a su sirviente Filomeno dejar España e ir a Italia, sino que lo convence contándole sobre las mujeres, situación que deja ver que la relación se está desplazando de lo servil hacia la camaradería. Durante el carnaval de Venecia con su inversión de jerarquías, la relación se transforma por completo.

Gustav von Aschenbach

Como el protagonista de *Concierto barroco*, también Aschenbach se muestra decepcionado cuando llega al destino de su viaje. Sin embargo, a diferencia del primero, este destino no lo conmueve ni lo impresiona lo suficiente como para compararlo con su lugar de procedencia, ni siquiera de forma negativa. Más bien, lo que se nota es indiferencia, como si esta decepción fuera esperada o por lo menos sospechada. De otro modo, se hubiera extendido en comparaciones entre sus expectativas y lo que ve al llegar o hubiera expresado con más emoción su decepción y no con esta parca descripción:

Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre und so nahm er Aufenthalt auf einer seit einigen Jahren gerühmten Insel der Adria, unfern der istrischen Küste gelegen, mit farbig zerlumptem, in wildfremden Lauten redendem Landvolk und schön zerrissenen Klippenpartien dort, wo das Meer offen war. Allein Regen und schwere Luft, eine kleinweltliche, geschlossene österreichische Hotelgesellschaft und der Mangel jenes ruhevoll innigen Verhältnisses zum Meere, das nur ein sanfter, sandiger Strand gewährt, verdrossen ihn, ließen ihn nicht das Bewußtsein gewinnen, den Ort seiner Bestimmung getroffen zu haben (Mann 2008: 186, 187).

La repetición de lo que buscaba pone de relieve que no lo ha encontrado y la mención del criterio de rapidez para llegar hace más sospechoso que se haya ido a la isla del Adriático porque Venecia está más cerca de Múnich; además era un destino frecuente para los vacacionistas del sur de Alemania como lo afirma Bernard Dieterle: «Venedig gehörte um die Jahrhundertwende zu den für Einwohner der deutschen Schweiz, Süddeutschlands und Österreichs besonders leicht erreichbaren mondänen Badeorten» (1995: 368), por lo que hubiera sido lógico que Aschenbach desde el inicio planeara sus vacaciones en este lugar. Por estas razones, la elección de lo que se evidenció como un «irrigen Aufenthalt» (Mann 1995: 187) pone de relieve que en su afán de mantener una disciplina de trabajo se ha acostumbrado a acallar sus deseos e impulsos antes de que se exterioricen, de tal forma que el destino deseado, que tuvo que haber sido claro desde que sintió las ganas de viajar, se vio frenado antes de poder convertirse en elección. Y el escritor que acalla sus deseos adormece también su imaginación creadora, la fuerza que hace posible que un texto no sea sólo la recopilación de información sino algo que conmueva los sentidos y provoqué un giro en la consciencia.

El paisaje de mar abierto con acantilados,³⁵ que debió haber sido muy diferente del que contemplaba cotidianamente en Múnich o en su casa de campo en la montaña, no impresiona a sus sentidos ni afecta su percepción. Esto es un contraste con lo que va a suceder después durante su estancia en la isla Lido, en donde por las mañanas se despierta temprano para observar el amanecer en el mar, pasa tardes enteras contemplándolo y es en donde escribe sintiendo «dass Eros im Worte sei» (Mann 2008: 222), claro está que es porque allí se encuentra Tadzio, pero también es decisivo para su percepción que lo puede ver en una playa. Percibe negativamente a la gente del lugar y la lengua que habla, lo que apunta a que su búsqueda de lo insólito también es por el componente humano, que anhela el estímulo visual de una persona o personas junto con el estímulo auditivo de una lengua o sonidos que le sean gratos a sus oídos. Después menciona algunos factores climáticos, pero vuelve a mencionar al componente humano, en este caso los otros turistas, como determinante para su inconformidad con este destino. Todo esto debe mover las

35 Esta descripción recuerda al cuadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich de 1818. Sin embargo, el cuadro fue descubierto y expuesto hasta después de 1950, por lo que Mann no pudo haberlo conocido al momento de escribir la novela.

expectativas del lector hacia el encuentro de Aschenbach con alguien que cause una fuerte impresión en sus sentidos y no sólo con un sitio.

Sin embargo, en este momento Aschenbach todavía no es consciente de su anhelo por lo humano y se concentra sólo en la búsqueda de un sitio, para lo cual revisa las posibilidades de transporte:

Er studierte Schiffsverbindungen, er blickte suchend umher, und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich, stand ihm sein Ziel vor Augen. Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar. Was sollte er hier? Er war fehlgegangen. Dorthin hatte er reisen wollen (Mann 2008: 187).³⁶

Ya antes, en Múnich, cuando lo asaltan las ganas de viajar, había invertido tiempo estudiando las rutas «beschloß er, diesen Abend dem Studium von Karte und Kursbuch zu widmen» (Mann 2008: 178). Es lógico que si se quiere viajar se planee la ruta o se investiguen los medios de transporte convenientes, pero esta insistencia en el estudio pone de relieve la forma de vivir de Aschenbach, quien sólo sabe encontrar respuestas y tomar decisiones a través del estudio y no puede simplemente atender sus deseos. A diferencia de Aschenbach, el protagonista de *Concierto barroco* que viajó alrededor de 1700 y por tanto no contaba con afluencia de transporte y tuvo, además, una ruta más larga que recorrer, no relata nada sobre el tiempo que pasó estudiando los mapas o investigando las rutas de navegación y transporte, porque, aunque debió hacerlo, no era lo que le daba dirección a su viaje, primaba el deseo de llegar al lugar del que le habían contado sus antepasados. Aschenbach tiene que aceptar que no es el estudio de las rutas lo que le aclara cuál es el destino correcto, éste aparece por sí solo, de forma clara y obvia, porque allí había estado siempre, pero había sido necesario alejarse del lugar de habitación y trabajo coti-

36 El deseo de ir a Venecia siempre había estado allí y no era sólo por la necesidad de descanso, sino correspondía a emociones que Aschenbach solía mantener reprimidas como el placer y el miedo, que son ilustradas por el paisaje pantanoso que se imagina durante su paseo cerca del cementerio en Múnich y que se corresponde con la constitución de Venecia en agua, como Bernard Dieterle lo comenta: «Der Umweg über die Insel Brioni [...] zeigt [...], daß der Venedig-Wunsch sich nicht ohne weiteres einstellt und deshalb die Lagunenstadt innig mit der halluzinierten Sumpflandschaft, mit verdrängten und deshalb mit Lust und Angst besetzten Bereichen zusammenhängt» (1995: 318).

diano, del lugar marcado por la disciplina, para que el deseo pudiera emerger sin obstáculos. Su forma de encontrar la respuesta sobre el destino deja claro que su anhelo había sido desde el principio por Venecia; ahora que lo puede reconocer comienza el viaje, no sólo el traslado a otro lugar, sino el movimiento físico que también significará un movimiento en su percepción sensorial. Esto se confirma con la escenificación de la salida de la isla: Desde su posición en la cubierta del barco puede comparar a la gente que queda en la isla que deja y a los pasajeros del barco: «einen Arm auf die Brüstung gelehnt, betrachtete er das müßige Volk, das, der Abfahrt des Schiffes beizuwohnen, am Quai lungerte, und die Passagiere an Bord» (Mann 2008: 188). El viajero toma una postura cómoda, reclinado en la barandilla, que deja ver que está satisfecho de ser de los de arriba, de los que se van en la nave observada; vuelve a calificar negativamente a la gente de la isla para enseguida dirigir su mirada a los diferentes grupos de pasajeros y concentrarse en los jóvenes que celebraban la partida del barco. Entre ellos hay uno que llama su atención:

Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt [...]. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund (Mann 2008: 189).

Mientras la población de la isla no pudo incidir en la apatía de Aschenbach, aquí, desde el primer momento hay una persona que inquieta al viajero. Su apariencia lo impresiona de tal forma, que Aschenbach no puede más que observar cuidadosamente todos los detalles que la conforman y lo hacen un «falso joven»: «das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, [...] sein aufgesetztes Schnurbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß [...] ein billiger Ersatz» (Mann 2008: 189)³⁷ para Aschenbach es inaudito que alguien que enmascara su vejez y deterioro con tantos accesorios tenga buena acogida en el grupo de

37 El sombrero de paja identifica al hombre como parte de la serie de figuras que representan a Hermes Psicopompo, aspecto que se analiza de forma detallada en el apartado El Traslado al espacio mitológico.

los jóvenes: «Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der ihren spielte? [...] wie ging das zu?» (Mann 2008: 189) Aschenbach no ve este enmascaramiento como simple divertimento y la actitud de los jóvenes le parece enajenamiento. Su desconcierto es tan grande que afecta su percepción: «Ihm war, [...] als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare» (Mann 2008: 189). Eso que el buscaba en el viaje, «das Fremdartige und Bezuglose» comienza a encontrarlo desde que inicia el viaje con este barco. No se relata ningún detalle del trayecto en tren de Múnich a Trieste, ni de esta ciudad a la isla del Adriático, porque en estos sitios no hubo nada que conmoviera los sentidos del viajero, ni que influyera en su consciencia. Para el viajero fueron lugares de tránsito anónimos, la elección de un tren nocturno mostró su propósito de llegar lo más pronto posible al destino, sin dar tiempo a reflexiones durante el camino y así sucedió; Aschenbach fue un pasajero más en el compartimento del tren, lo abordó y se bajó de él sin que aconteciera nada digno de ser mencionado, sin ver ni escuchar nada que lo impresionara. Sin embargo, desde que aborda el barco que lo llevará a Venecia la tripulación, los pasajeros, el barco mismo, todo afecta sus sentidos y cuando inicia la salida del puerto están completamente abiertos para percibir todos los movimientos que lo alejan de su mundo cotidiano, del mundo en el que él era el escritor ejemplar, vehemente por completar su obra, que ocultaba su agotamiento bajo la máscara de la satisfacción y donde tenía público aplaudiéndole, sin ver su cansancio –no por nada lo irrita el enmascaramiento del «falso joven» y el ofuscamiento de sus acompañantes:

In diesem Augenblick [...] berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigem Erschrecken aufsehend, gewahrte er, dass der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste. Zollweise, unter dem Vorwärts- und Rückwärtsarbeiten der Maschine, verbreiterte sich der Streifen schmutzig schillernden Wassers zwischen Quai und Schiffswand, und nach schwerfälligen Manövern kehrte der Dampfer seinen Bugspriet dem offenen Meer zu (Mann 2008: 189).

Si el barco en el que iba era pesado, tenía que ser difícil sentir sus movimientos, pero los sentidos del viajero están ahora lo suficientemente alerta para percibir su

balanceo y verlo separarse de la orilla. En esta partida se observan aspectos contrastantes: el lugar que Aschenbach deja es una orilla amurallada («vom gemauerten Ufer»), un espacio que limitaba sus sentidos, en el que no encontró nada que lo conmoviera, pero sale de él en un barco con un «cuerpo lúgubre» («der [...] düstere Körper»), una nave que no puede despertarle buenos presagios, sobre todo cuando se va sobre el mar, elemento ya de por sí temido por su inestabilidad. Así que aunque el viajero ve cumplido su deseo de dejar el espacio de lo ordinario, también tiene miedo cuando ve que entra al espacio de «eine träumerische Entfremdung». Sus emociones son como las maniobras de salida del barco, un lento moverse hacia adelante y hacia atrás, un deseo de dejar el espacio del destino incorrecto y a la vez miedo de entrar al espacio extraño, con figuras que parecen pertenecer sólo al mundo de los sueños y que de manera inexplicable se encuentran en el barco. El miedo y la sensación de extrañamiento hacen que Aschenbach perciba con todo detalle como el barco se va despegando del muelle y entrando a mar abierto. No es la primera vez que viaja por mar durante este viaje, ya lo hizo de la ciudad de Trieste a la isla del adriático, pero aquella vez no entraba a ningún espacio de lo extraño, por lo que la salida del muelle triestino no incidió en sus sentidos; ahora ve incluso la forma de la franja de agua que separa al barco del muelle, lo que indica que está aumentando la distancia que lo separa del viaje trivial. Esta franja muestra un contraste entre la luz que refleja y su suciedad, que le indica al viajero que lo extraño en este nuevo espacio no será sólo en una dirección, no será sólo para deleitar sus sentidos, como deseaba, sino que entre la luz se entrometerá lo sucio, lo grotesco, y viceversa; a la vez le asegura que sus sentidos no podrán permanecer pasivos, indiferentes. La forma de vivir esta partida, prepara a Aschenbach para su estancia en Venecia, y su escenificación le avisa al lector que ahora comienza el viaje en el que Aschenbach encontrará (a) la muerte.

2.1.2 **Andreas y Alice: Cumplimiento y fuga del viaje programático**

Alice y Andreas tienen desde el inicio del viaje a Venecia como destino, pero esto no obedece a una elección propia sino al hecho de que su viaje se inscribe en un programa, para Alice es el viaje de fin de cursos organizado por su colegio y para Andreas el *Kavalierstour*. Sin embargo, hay un lugar en el viaje en el que hacen una elección que determina una forma particular de acercarse a la ciudad acuática, así como su estancia en la misma y que difiere del plan que les habían hecho, razones

por las que se designa a este lugar como Partida a Venecia. Esta categoría se examina primero en el viaje de Andreas.

Debido a los daños causados por Gotthelff en la finca de los Finazzer,³⁸ Andreas le entrega a la familia una cantidad de dinero que deja muy menguado su presupuesto para el resto del viaje, por lo que se cuestiona seriamente si debe continuarlo:

In Zechinen erschien sie [die Summe] ihm dürftig genug, aber in Dublonen gar so bettelhaft, daß er verzagt stehenblieb und vor sich hinsann, ob er umkehren sollte oder weiterreisen. Nach dem wie ihm zumute war, wäre er umgekehrt, aber das hätten die Eltern nicht vergeben [...]. Er meinte zu fühlen, daß es den Eltern nicht um ihn ging und daß es ihm Freude machte, sondern um die Repräsentation und das Ansehen (Hofmannsthal 1992: 49).

Andreas piensa en sus padres, sabe que por su posición social es importante que continúe el viaje y llegue a la meta. En su imaginación se compara con su abuelo, quien escaló de la pobreza anónima hasta conseguir el título nobiliario que le añadió el «von» al apellido familiar, y con el tío que trajo vergüenza a la familia, lo recuerda el día de su muerte y lo envidia «wie es Betrübten und Verfinsterten zu gehen pflegt, in der Erinnerung beneidete Andreas den Toten» (Hofmannsthal 1992: 50). Envidia al muerto porque ya no debe tomar decisiones y porque fue lo suficientemente osado como para vivir en independencia de la voluntad de la familia, porque él no es capaz de hacer lo mismo. Así que, pese al temor de continuar con poco dinero, es mayor el temor de desagradar a su familia.

Más tarde, cuando está a punto de dejar la finca, se encuentra con Romana y recibe una confirmación de su amor por lo que vuelve a sentir deseos de cancelar la continuación del viaje hacia Venecia:

Nun mußte sich alles entscheiden. Jetzt alles umstoßen, dachte er blitzschnell, sagen, ich bleibe da, das Gepäck abnehmen lassen, die Knechte bedeuten, ich habe mich anders besonnen? und wie konnte er vor den Finazzer, auch nur vor die Bäuerin hinreten? Mit welcher Rede, mit was an Begründung? Wer

38 El análisis de estos hechos se encuentra en el apartado El Descenso al espacio de la tortura.

hätte er sein müssen, um sich eine solche Handlungsweise zu erlauben und sich dann in einer solchen blitzartig veränderten Lage zu behaupten? (Hofmannsthal 1992: 58)

Nuevamente, no se atreve a seguir sus impulsos, se acobarda porque no cree poder justificar convincentemente ante los padres de Romana su decisión de quedarse. En Andreas se nota un respeto mórbido a la autoridad, no sabe, ni siquiera intenta, hacer prevalecer su voluntad. En su forma de razonar notamos que constantemente está queriendo ser otro que no es él, piensa que otra persona sería la indicada para hacer las cosas, pero nunca él. Esta profunda inseguridad lo lleva a seguir el camino a Venecia, no hay ningún signo de voluntad en la continuación del viaje, y esto se escenifica con el vehículo que lo lleva sin que él sea consciente ni siquiera de cómo o cuándo lo abordó: «Er saß schon auf dem Frachtwagen, die Pferde zogen an, er wußte nicht wie» (Hofmannsthal 1992: 58). Así que la prosecución del viaje, la Partida a Venecia, es más una respuesta refleja motivada por inseguridad y falta de voluntad para contradecir las circunstancias y a la familia, que la persecución de un deseo. No hay indicios de anhelo por Venecia. Su estancia en la ciudad lo confirma porque en fuerte contraste con los otros viajeros, Andreas nunca se siente impresionado de forma positiva por la ciudad.

Durante el trayecto a Venecia, hay un momento en el que se siente feliz, pero no es porque se dirige a un lugar anhelado, sino porque piensa que en algún momento del futuro podrá regresar a ver a Romana y como comenta Mathias Mayer, es un tiempo completamente indeterminado: «dass aber der glücklichste Augenblick nicht in der Unmittelbarkeit der Gegenwart, sondern in der Vermittlung der Nähe, im Abstand und damit gleichsam in der Schwebel erfahren wird, ist ein Schlüssel der *Andreas*-Konfiguration» (1992: 137). Esta indeterminación característica del personaje se reafirma con la imagen que se hace de cómo quiere regresar: «als der Gleiche und als ein Anderer» (Hofmannsthal 1992: 58), como el mismo, pero a la vez como otro, en una forma paradójica de identidad y diferencia. En una forma completamente indeterminada.

Alice: Fuga

Mientras que Andreas prosigue su viaje a Venecia por falta de voluntad y valor para oponerse a un programa designado, la primera acción de Alice por acercarse a la ciudad es un gesto de rebeldía contra el programa, es un deseo de autonomía. La

joven se ha resfriado en el trayecto del tren a Venecia y la profesora que dirige el programa de la excursión decide que la joven debe quedarse durante el primer día en el hotel: «es preferible, receta, un día de encierro a estropearse toda la estancia» (Pitol 1989: 35). Así que Alice debe quedarse y no salir en absoluto. Sin embargo, la joven aprovecha que no tiene vigilancia para salir:

A media tarde se decide a salir a la plaza. Se promete entrar sólo a una tienda de cristal que ha visto desde la ventana y asomarse a la iglesia que da carácter monumental a la plaza. [...] Con cierto recelo de que los empleados de la recepción puedan comentar su escapada con la profesora, cruza el vestíbulo y con paso rápido se dirige a la calle (Pitol 1989: 35).

Alice percibe esta primera salida como una «escapada», sabe que no debería hacerlo por lo que sale escondiéndose del personal del Hotel. La joven está siendo educada en un colegio privado y está acostumbrada a estar vigilada todo el tiempo, a recibir instrucciones de lo que puede y no puede hacer, así como a seguirlas. Que actúe desobedeciendo las instrucciones de la profesora es insólito y puede considerarse una iniciativa de ir a Venecia, en el sentido de que sale para visitar lugares que a ella le interesan, que le parecen atractivos y que no son los programados por la profesora, quien lleva un plan detallado para esta excursión. El colegio controla las funciones fundamentales de la vida, lo que comen y lo que leen, y las explicaciones de la profesora a lo largo del trayecto en tren muestran que también quiere controlar lo que ven fuera del colegio, y claro está, que quiere dirigir la percepción y las vivencias de las colegialas durante su estancia en Venecia. El discurso de la profesora indica que el colegio las lleva a Venecia para que afinen sus conocimientos de arte e historia, pero no para que conozcan los aspectos sensoriales de la ciudad o historias que puedan excitar su imaginación, como, por ejemplo, la vida del aventurero Casanova. Alice ha llevado al viaje un libro sobre este veneciano y espera encontrar en su ciudad las claves para entenderlo, algo que traspasa por completo los objetivos del colegio para la excursión.

La escapada de Alice es el primer paso en el traslado de lo conocido a lo desconocido: su única forma de vida conocida hasta ese momento era la obediencia y la represión de los propios deseos. En su encuentro con la ciudad va a conocer otras formas de actuar, así como los aspectos sensoriales de la vida que hasta ese momento le habían estado velados.

2.1.3 Valentina: La huida a Venecia

Emigraba como los pájaros, por razones de clima.
Ena Lucía Portela, *Una extraña entre las piedras*

Valentina y Dora³⁹ están viajando juntas por Europa, visitando las ciudades famosas comunes en los itinerarios turísticos, pero sin interesarse por alguna en particular, por tanto, no se puede decir que tengan una meta fija. Sin embargo, en Florencia, mientras le cuenta a Dora lo que hizo durante el día, Valentina le anuncia que al otro día se irá sola a Venecia:

En pocas palabras le dijo a Dora que iba a cambiar de planes, que seguiría directamente a Venecia.

–Me encontrarás allá de todos modos. No hago más que adelantar unos días, de verdad prefiero estar sola unos días

Dora no pareció demasiado sorprendida. Lástima que Valentina se perdiera Ravenna, Ferrara. De todos modos, comprendía que prefiriera irse directamente y sola a Venecia; mejor ver bien una ciudad que mal dos o tres... Valentina ya no la escuchaba, perdida en su fuga mental, en la carrera que debía alejarla del presente, de un balcón sobre el Arno (Cortázar 2014: 98).

39 Sobre los nombres de los personajes del relato, Roberto Díaz comenta lo siguiente: «Los nombres de los personajes remiten el texto a ciertos discursos de la cultura occidental: Adriano es el sensual emperador novelado por Marguerite Yourcenar en *Mémoires d'Hadrien* (texto que traduce Cortázar al castellano); Valentín es el mártir cristiano que la tradición asocia con el amor; y Dora es la mujer cuyas tendencias lesbianas detecta y describe Freud en «Bruchstück einer Hysterie-Analyse» (1905)» (2003: 3). Cabe mencionar, que además de la traducción, Cortázar escribió el poema «Adriano a Antinoo» en el que el emperador Adriano expresa su dolor por la pérdida de su amante. Este poema de amor homosexual se encuentra en la misma compilación que el poema «Venecia» (*Preludios y sonetos* 1971). El Adriano de *La barca o nueva visita a Venecia* coincide con la descripción sensual del emperador de la novela, pero Cortázar le da un giro al personaje que no es homosexual, sino que más bien trata de evitar que surja una relación homosexual entre Dora y Valentina. Por otro lado, asociar el nombre de la protagonista con el de un mártir es acertado sólo en el aspecto de morir a manos de quien no comprende una convicción, ya que el desenlace apunta a que Adriano asesina a Valentina, sin mostrar la conclusión de esta acción. Aquí se prefiere poner el énfasis en la raíz latina del nombre y que designa la actitud de la viajera a partir del momento que se va sola a Venecia: valiente.

De esta conversación se deduce que Venecia estaba en el itinerario, pero ahora se convierte en la meta particular de Valentina y no por las razones turísticas de «mejor ver bien una ciudad que mal dos», sino porque quería «alejarse del presente» que está relacionado con lo que sucedió en un balcón sobre el Arno, por lo que es oportuno revisar ese suceso. Pero antes, es importante marcar que Valentina relaciona Venecia con la fuga del presente, que le atribuye otra temporalidad. No sólo busca distancia espacial sino también temporal, lo cual indica que busca experiencias que sean o más primitivas de las que ha tenido durante su viaje, o totalmente innovadoras con miras a un futuro todavía no describible.

El balcón sobre el Arno es el de la habitación de Adriano, turista al que había conocido en Roma y con quien había iniciado una relación en esa ciudad que ahora continuaba en Florencia. En esta ocasión, mientras están en la habitación, Adriano le propone que deje el viaje con Dora y lo siga con él: «Deja tu famosa excursión, deja a Dora que habla de lo que no sabe. Vámonos juntos.» (Cortázar 2014: 93) le imputa que está haciendo un viaje marcado por una agencia de viajes y le propone hacer algo distinto: «Tu tiempo es el de Cook, aunque pretendas llenarlo de metafísica. El mío en cambio lo decide mi capricho, mi placer, los horarios de trenes que prefiero o rechazo» (Cortázar 2014: 93). Así que la propuesta de Adriano de seguir con él es entrar al tiempo de él, ajustarse a su forma de viaje. Porque Adriano no le propone ir con ella, sino que ella deje sus planes, y como razones para hacerlo le dice que su tiempo está siendo manejado por la agencia y por la amiga mientras que él le propone la libertad de la espontaneidad. Valentina asiente, pero después es la primera en dejar la cama para salir al balcón, movimientos que indican que su cuerpo se revela al sentir la cercanía de los lazos y los límites de la habitación, por lo que se dirige a donde puede mirar el cielo abierto y sentir la libertad del aire.⁴⁰ Allí, mientras observa en el cielo a una bandada de golondrinas, piensa «también Adriano era la muerte» (Cortázar 2014: 95) y continúa observando a las golondrinas: «una de las golondrinas se apartó de las otras, perdiendo altura, acercándose. [...] Como un turbio pedazo de plomo, girando so-

40 La escena de las relaciones sexuales muestra que es Adriano quien tiene el papel dominante: «era más fácil besarlo, ceder a su fuerza, resbalar blandamente bajo la ola del cuerpo que la ceñía; era más fácil entregarse que negarle ese asentimiento que él, perdido otra vez en el placer, olvidaba ya» (Cortázar 2014: 94). Esta descripción denota los roles tradicionales del hombre como controlador y la mujer como subordinada al placer del primero. La huida de Valentina es también una protesta contra este orden.

bre sí misma, se precipitó diagonalmente y golpeó con un golpe opaco a los pies de Valentina en el balcón» (Cortázar 2014: 96, 97). Este suceso impresiona fuertemente a Valentina.⁴¹ La muerte de la golondrina pudo haber sido algo banal, pero sucede justo en el momento en que Valentina está pensando en la muerte y, por si fuera poco, pensando que Adriano también es la muerte. Para entender mejor cómo llega Valentina a relacionar a Adriano con la muerte hay que revisar la imagen que ve Valentina antes de salir del cuarto: «Adriano seguía en la cama, a medias incorporado y sonriéndole como desde un sarcófago etrusco, fumando despacioso» (Cortázar 2014: 94). Valentina relaciona la sonrisa de Adriano con una pieza histórica sonriente, pero sin vida que además alude a la muerte: un sarcófago, mismo que debe referirse al famoso *Sarcófago degli sposi* que se encuentra en el Museo *Nazionale di Villa Giulia* en Roma.⁴² En este sarcófago se representa a una pareja de esposos «a medias incorporados» (Cortázar 2014: 94) sobre un triclinio y aparentemente sonriendo. Así que la sonrisa que Valentina ve en Adriano es la sonrisa de una figura masculina que después de una relación de toda la vida con una mujer va también con ella a la muerte. Es una referencia directa a una relación fija, como la que ella había terminado con el divorcio en Montevideo. Esta sonrisa de Adriano hace que Valentina sospeche que esta relación de viaje podía convertirse en una relación con una rutina, aunque fuera dentro del viaje, en la que lo que prevaleciera fuera «[el] capricho» (Cortázar 2014: 93), la voluntad de

41 Sobre el elemento fantástico en los textos de Cortázar, Walter Bruno Berg comenta: «Der phantastische Text präsentiert keine Welt, in der «alles möglich» erscheint; er präsentiert die gewöhnliche «reale Welt», jedoch unter dem Aspekt ihrer Grenzen. In der Grenzerfahrung –gegebenenfalls auch Transgression dieser Grenzen– liegt mithin die spezifische Lust des phantastischen Textes begründet, seine befreiende Wirkung im Hinblick auf neurotische Zwänge, seine Funktion als «Exorzismus», die Cortázar ihm zuspricht» (1991: 66). Que una golondrina caiga repentinamente a los pies de una mujer sentada en un balcón es un suceso bastante improbable, por lo que puede decirse que la golondrina transgrede el límite de lo real. Esta experiencia irreal obliga a Valentina a exteriorizar sus temores y la hace reconocer que quiere escapar de esta relación.

42 Este monumento funerario es también tema del poema «Tumbas etruscas» que en sus versos 17–20 habla de la repetición en piedra del modelo que fue en vida: «Una cíclica fiesta circula en las paredes / con sus rojos, sus verdes, sus ordenadas tierras. / La mujer no se aparta del tálamo infinito, / el perro vela, no hay demonios» (*Salvo el crepúsculo* 1984: 289). Así, la mujer no se aparta del lecho conyugal, permanece perpetuamente al lado del marido. La relación que fue en vida se continúa en la muerte. Al parecer fue el indicio de esta permanencia y de la repetición cíclica lo que vio Valentina.

Adriano. Si bien estaba realizando un viaje turístico planeado por una agencia, era un viaje en el que estaba rompiendo con la rutina que tenía en Argentina y Uruguay; lejos de su hijo y divorciada gozaba de cierta libertad, que podía terminarse si continuaba el viaje con Adriano. No fue por nada que el pensamiento repentino «también Adriano era la muerte» (Cortázar 2014: 95) le sobreviene mirando una bandada de golondrinas, pájaros que deben migrar a regiones cálidas para no morir.⁴³ Quedarse al lado de Adriano, significaba la permanencia, es decir, la muerte. Con el adverbio «también» declara que ya había conocido otras personas o situaciones que significaban la muerte y esa situación podía ser su primer matrimonio y su rutina en Montevideo.

Por la noche regresa a casa y le cuenta a Dora lo sucedido y le anuncia que seguirá el viaje sola. Como las golondrinas, Valentina quiere migrar y huir del frío, huir de la muerte que es Adriano.

Es importante marcar el movimiento en la consciencia de Valentina para tomar la decisión: inicia viendo a Adriano como una pieza de museo, actividad que ha estado haciendo durante sus vacaciones en Italia: visitando museos para conocer mejor las culturas antiguas, repitiendo el ritual de los latinoamericanos que llegan a Europa y se empapan de su historia y de su arte; la semejanza con la figura del sarcófago le indica que Adriano es la muerte, pero es viendo a las golondrinas en pleno vuelo migratorio, a seres vivos en constante movimiento, que se siente motivada a la acción. Su consciencia se ha puesto en movimiento por un fenómeno de la naturaleza que extralimita lo real y no por la observación de monumentos históricos ni obras artísticas, es decir, por ningún elemento urbano ni turístico.

Este relato de viaje no sería de Cortázar si apuntara a una única interpretación de los motivos de Valentina, pero también se ofrece la perspectiva de Dora, compañera de viaje de Valentina y a la vez voz crítica del relato de viaje que cuenta el narrador omnisciente intradieético:

43 Cabe recordar que, en su obra emblemática, *Rayuela*, Cortázar inicia citando la siguiente frase de César Bruto: «Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otoño, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséncrico y esótico, como ser por egenplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paix adonde haiga calor» (2011: 115) que deja claro que el autor tenía muy presente esta característica de la golondrina.

Una deliciosa y cruel sospecha de que Valentina estaba confundiendo las razones de su miedo, confundíendome con Adriano. Su cortés distancia esa noche, su veloz manera de asearse y acostarse sin darme la menor oportunidad de compartir el espejo del baño, los ritos de la ducha, *le temps d'un sein nu/entre deux chemises*⁴⁴. Adriano, sí, digamos que Adriano. ¿Pero por qué esa manera de acostarse dándome la espalda, tapándose la cara con un brazo [...] sin siquiera un leve beso de buenas noches entre amigas? (Cortázar 2014: 98)

Dora interpreta los movimientos de Valentina como miedo, pero no a la relación con Adriano, sino a la relación entre ellas. Para Dora, Valentina tiene miedo de reconocer que hay atracción erótica entre ellas y huye antes de que suceda un cambio de dirección en su relación; según Dora, es por eso que evita incluso el contacto físico acostumbrado entre dos compañeras de viaje en esta noche que es una despedida temporal. Si se observa la ruta del viaje, puede entenderse que Dora tuviera expectativas de que su relación de compañeras tomara otro rumbo: el plan era ir juntas a Ravena, siguiendo por Ferrara para llegar juntas a Venecia. Podía esperar que la relación se estrechara gradualmente en las siguientes etapas y que tuviera un punto culminante en la ciudad de las aventuras eróticas, incluyendo las homosexuales (podrían nombrarse a varios personajes que contribuyeron a esta fama, pero basta con los que la misma Dora menciona: «el barón Corvo», escritor homosexual que vivió y murió en Venecia, y «el bello Tazio», por quien Gustav von Aschenbach sintió una fatal atracción (Cortázar 2014: 117). Quizá Adriano tenía alguna sospecha de esta atracción y por eso le propone «deja a Dora» (Cortázar 2014: 93) y se expresa negativamente de ella. Lo cierto es que él quiere llevarla a Lucca, que se ubica en la dirección contraria a Venecia, es decir, quiere impedir que Valentina vaya a Venecia con Dora.

Roberto Ignacio Díaz ve en este relato una reconstitución del triángulo Venecia, la homosexualidad y la muerte que se entretiene en la novela de Mann, pero con un

44 Versos de *Le Sylphe* (1921) de Paul Valéry, poema corto y conciso que a su vez expresa la brevedad de la vida y del placer. Con estos versos, Dora se refiere a los breves momentos en que pudo disfrutar de cierta intimidad con Valentina, cuando ambas estaban en las habitaciones de los hoteles. También es una muestra del afán de Cortázar de encontrar las palabras o la frase que exprese de forma certera lo que quiere decir, no sólo en significado sino también en el tono y matiz, por lo que recurre a palabras o citas en idiomas extranjeros, recurso frecuente en su obra de acuerdo con Angela B. Dellepiane (*cf.* 1989: 246).

cambio de paradigma del sujeto homosexual, que aquí es una mujer, y sobre cuyas intervenciones dice:

Los comentarios de Dora corrigen no sólo los eventos y los matices del primer narrador, sino que también disputan los axiomas en torno a la homosexualidad que proponen ciertos discursos consagrados: la historia de Dora interpretada por Freud, o bien la de Aschenbach contada desde el ángulo poco benévolo del narrador de Mann (2003: 4).

A diferencia de Gustav von Aschenbach, quien es dejado a merced de un narrador omnisciente, Dora crítica y satiriza los eventos descritos por este narrador, así como los diálogos entre Adriano y Valentina. Díaz, también señala que en contraste con el final de Aschenbach, en el relato cortazariano es el personaje heterosexual, Valentina, quien tiene un final funesto y no la homosexual Dora. Sus argumentos sobre el papel de Dora son convincentes, sin embargo, simplifica la personalidad de Valentina al describirla como una persona callada y patética, ya que aunque efectivamente habla poco, las acciones de Valentina apuntan a que se distancia de Dora no sólo por una posible atracción entre ellas, sino también porque nota su actitud dominante que la pondría en el mismo papel subordinado que había tenido en sus relaciones con hombres.

El motivo de la huida de Valentina queda abierto, lo importante es que no se queda a decidir entre Dora y Adriano, deja a ambos y se va sola a Venecia. A partir de este momento comienza el viaje en el que Valentina experimenta con su(s) deseo(s).

Para que inicie el viaje del cambio, el viajero tiene que despedirse de lo propio y es lo que sucede aquí (*cf.*: Ette 2001: 49). Porque al dejar a Dora y a Adriano, Valentina no sólo está huyendo de posibles relaciones, sino que también está dejando a dos personas que son turistas como ella, que provienen de la misma zona geográfica y que hablan su mismo idioma. Está desviándose de la ruta marcada por la agencia de viajes, diseñada para reconocer y no para descubrir, que enfoca la atención de los y las turistas en sitios y aspectos específicos, dejándoles poco por explorar. Abandonar ese itinerario ya implica el deseo de conocer algo distinto, aunque no se sepa qué y de percibir los sitios de una forma distinta, sin la prisa y la aglutinación de datos. Mientras viajaba con su compañera todo era diálogo basado en los datos de los sitios visitados, no había tiempo para interiorizarlos ni para re-

flexionar, con lo que no se creaba una historia personal con los espacios visitados. Mientras va sentada en el tren que la lleva de Florencia a Venecia tiene el tiempo y la soledad requerida para la reflexión:

En el tren lo pensó mejor, pero el miedo seguía. ¿De qué estaba escapando? [...] Quedaba el enigma del miedo como si Adriano, el pobre Adriano, fuera el diablo. [...] Vagamente pensó [...] que estaba huyendo de sí misma más que de Adriano. [...] la prontitud con la que se le entregó en Roma [...], la compañía episódica de Dora como resultado de un mostrador en una agencia de viajes, Adriano en otro mostrador, [...] Adriano en Florencia (Cortázar 2014: 99).

La viajera repasa retrospectivamente los sitios que ha visitado, los liga a las relaciones que inició en ellos y es en este momento que se convierten en espacios vividos. Después de examinar las emociones que le han despertado las situaciones ocurridas allí puede convertirlas en experiencias. El miedo deja de ser reacción refleja, una emoción notada por los acompañantes Adriano y Dora, pero no por la protagonista. Mientras marcha el tren, también Valentina lo percibe de forma consciente y se cuestiona sobre las razones para sentirlo. Piensa por última vez en su país y en la gente que dejó allí, en Venecia no los vuelve a mencionar ni a pensar en ellos:

Buenos Aires/Osorno, la gente, los hijos, la realidad instalándose tan diferente en el calendario de la vida compartida [...] detrás, siempre, otra cosa, inapresable como una golondrina al vuelo. Algo que de pronto hubiera podido precipitarse sobre ella, un cuerpo muerto golpeándola (Cortázar 2014: 100).

Desde su salida de Buenos Aires, Valentina no había tenido tiempo de pensar en las relaciones que allí tenía y que había dejado con el viaje. Seguramente tomó un vuelo que la llevó velozmente a Europa, con la compañía de Dora y la saturación de información que suelen proveer las agencias durante los vuelos para distraer a sus clientes, de manera que no hubo tiempo para sentir dolor por la separación de los lugares y las personas queridas, ni alegría por las expectativas sobre el destino. Durante el trayecto del tren percibe su miedo y en seguida piensa en las personas y lo que dejó en el otro continente, se da cuenta que siente una emoción que no puede describir, algo ininteligible, esa «otra cosa» que, a falta de nombre o carac-

terísticas precisas, decide ilustrarla con la imagen de una golondrina al vuelo que de pronto cae muerta. Parece que Valentina se está dando cuenta de que para un verdadero viaje tiene que despedirse de ella misma, que la Valentina que salió de Buenos Aires no va a regresar. Y es que si bien es cierto que salió huyendo primero de Buenos Aires y después de Florencia porque ya no quería estar allí, también lo es que romper con una forma de vida establecida y entrar en un proceso de cambio puede despertar miedo de perderse en el camino, de caer como «una golondrina al vuelo» durante su traslado de un hemisferio al otro.

Por otra parte, llama la atención que viaje en tren, porque cuando en Roma discutió con Adriano sobre el transporte se había expresado a favor del autobús: «Valentina creía en los *pullmans* pero Adriano era pro-tren» (Cortázar 2014: 85), aquí usa la palabra coloquial para autobús en Argentina, que en realidad se refiere a una de las compañías de transporte que era popular en ese tiempo, por lo que el que haya elegido el tren en lugar del autobús, es decir, que no haya tomado el transporte en el que creía, es otra marca de su deseo de cambio. Por otra parte, llama la atención que elige un transporte considerado moderno, que suele ser más veloz que el autobús, para dirigirse a la ciudad que es antónimo de lo moderno y donde el desplazamiento, ya sea a pie o en góndola –los únicos medios que usa la protagonista– es más lento que en cualquier otra ciudad. Su elección muestra la búsqueda de un cambio, de un «aceleramiento» en su vida, pero a la vez, de la necesidad de una dilación que le permita encontrar su propio tempo. En el trayecto entre Florencia y Venecia, el espacio entre lo conocido –viaje con compañía y bajo el plan de una agencia– y lo desconocido –una primera estancia sola y sin plan– Valentina puede vivir su propio tiempo y considerar su situación en imágenes. Además, incrementa las posibilidades de que le ocurran situaciones inesperadas, fuera del marco turístico. Abre la puerta al azar.

2.2 Espacios de tránsito

A continuación, se examinan los espacios en los que los viajeros y las viajeras hacen escala en su camino a Venecia para descubrir cómo influyen en su percepción y contribuyen a la exteriorización de su conflicto.

2.2.1 El viajero de *Concierto barroco*: Puertos de intersecciones

El protagonista de esta obra visita varios puertos que conectaron comercialmente a amplias zonas geográficas y por tanto eran considerados lugares de tránsito porque los barcos llegaban principalmente a cargar y descargar o los viajeros llegaban para tomar el siguiente transporte. Por eso mismo fueron también lugares de intercambio de conocimiento, puentes entre mundos: Veracruz, La Habana, Barcelona y Venecia. Los desplazamientos del protagonista rememoran la antigua función de estos puertos como se expone a continuación.

Denominado como el Amo en esta parte del relato, el viajero sale de Veracruz y quiere llegar a España, pero por los fuertes vientos que soplan en altamar, el barco en el que viaja tiene que parar en Cuba, en donde demuestra dinámicamente su enojo y desesperación moviéndose entre su equipaje: «El Amo andaba entre sus cajas amontonadas en un galpón –sentándose sobre ésta, moviendo aquélla, parándose ante la otra– rumiando su despecho en descompuestos monólogos» (Carpentier 1983: 153). Ya durante los preparativos de viaje, el protagonista había mostrado sentirse más ligado a sus posesiones que a personas o a su lugar de nacimiento. Aquí se observa otra vez ese apego a sus pertenencias porque no se aleja de ellas, todas sus acciones para expresar su malestar se concentran alrededor de las cajas con su equipaje. Esta escena y la ruta de su viaje ilustran los movimientos de los viajes de sus antepasados, lo cual es significativo si se piensa que el protagonista está viajando porque quiere conocer el lugar de su procedencia.

Debido a su posición geográfica, Cuba fue transformada en lugar de tránsito por los españoles a partir del siglo XVI, ya que desde allí podían controlar el comercio marítimo. También era el primer destino de los esclavos llevados de África (*cf.* Ottmar Ette 2001b: 9). A su vez, el puerto de Veracruz en México fue un importante punto de conexión entre España y México, debido a que allí se almacenaban las mercancías que después se llevarían a Europa. Tanto Cuba como el puerto de Veracruz eran lugares de llegada y salida de productos comerciales, pero también

de órdenes religiosas y libros, por lo tanto, eran consideradas las puertas entre los dos mundos. El protagonista realiza a la inversa la ruta que hicieron sus antepasados españoles para llegar a México y así como aquellos viajeros cruzaron el mar atraídos por las riquezas americanas, él lleva abundantes muestras de esa riqueza para presumirla en España y su preocupación primordial tras encallar en Cuba es revisar su estado: «la carga –mal colocada, desde el principio por los peones de la estiba veracruzana–» (Carpentier 1983: 154). El protagonista emula a sus antepasados no sólo en el aspecto económico, sino también en el epistemológico, ya que interpreta los hechos desde el pensamiento de los eruditos europeos y al ver a Cuba azotada por la epidemia, lo expresa citando de memoria a un filósofo europeo: «llegado, por fin, a buen puerto, para encontrar La Habana enlutada por una tremenda epidemia de fiebres malignas. Todo allí –como hubiese dicho Lucrecio– «era trastorno y confusión» (Carpentier 1983: 154). Esta cita es una de las varias que hace el protagonista y que muestran que conoce los textos y obras literarias de Europa, que su forma de explicarse el mundo es europea y que no ha dado cabida a la episteme mexicana o americana.⁴⁵

Este lugar que el protagonista quisiera fuera una escala breve deviene en espacio, como después también lo será Venecia, donde se concentran diferentes formas de conocimiento. Allí conoce al sirviente que lo va a acompañar a Europa, debido a que el que llevaba de México muere a consecuencia de una epidemia. Mientras que en Felipillo se reunían características americanas y europeas por ser indígena mexicano y contar con la instrucción en instrumentos y música que su amo le había procurado, en Filomeno, el nuevo sirviente, la mezcla cultural se agudiza al ser además descendiente de esclavos africanos, por lo que en su música conjunta versos y ritmos provenientes de los tres continentes logrando así una mezcla singular que alcanza su punto culminante en Venecia al incluir, además, lo asiático.⁴⁶

45 Es de notar, sin embargo, que no hace distinción entre hechos fácticos y ficticios, como se ve en el siguiente comentario en el que mezcla información sobre la posesión de siervos negros con el asesinato del rey Hamlet en la obra homónima de Shakespeare: «es moda de ricos señores tener pajes negros –parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta en la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habrá de entrarles por las orejas–» (Carpentier 1983: 156).

46 Filomeno cita a escritores del Antiguo Testamento y menciona a Egipto, Súmer y Babilonia, con lo que su ejecución de ritmos cruza, además, distintas épocas.

La Habana apunta al destino final del protagonista en tanto que es un paralelo de Venecia, representada literariamente como un espacio de enfermedad, decadencia y muerte; una ciudad de exceso de placeres que, como una suerte de castigo es azotada de tiempo en tiempo por pestes provenientes de lugares lejanos llevadas por los navegantes que allí atracan. De manera similar, la Habana es aquí representada como lugar de baile e indolencia que debe padecer los azotes llegados de las profundidades del agua:

En la ciudad [...] reinaba el siniestro silencio de las mansiones cerradas por la epidemia. Cerradas estaban las casas de baile, de guaracha y remeneo [...] Cerradas las casas de las calles de los Mercaderes, de la Obrapía, de los Oficios [...]. Y como si el señor de tarde en tarde quisiese castigar los muchos pecados de esta ciudad parlera, alardosa y despreocupada, sobre ella caían, repentinamente, cuando menos se esperaban, los alientos malditos de las fiebres que le venían –según opinaban algunos entendidos– de las podredumbres que infestaban las marismas cercanas» (Carpentier 1983: 155).

Ambas ciudades portuarias tienen que sufrir las consecuencias de estar edificadas una junto al agua y otra en medio de ella: «Venecia parecía hundirse, de hora en hora, en sus aguas turbias y revueltas» (Carpentier 1983: 202).

En su ruta de La Habana a Venecia, el viajero y su sirviente pasan por otra ciudad portuaria:

Llegaron a Barcelona, alegrándose el oído con el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, gritos de «aparta», «aparta», de corredores que de la ciudad salían. [...] El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes (Carpentier 1983: 165).⁴⁷

Después de una estancia en ciudades lejanas al mar, ambos se ponen contentos de llegar a Barcelona y de escuchar sonidos que les traen a la memoria el comercio de

47 Salta a la vista la fuente de esta llegada a Barcelona: el capítulo LXI de *Don Quijote de la Mancha*, «De lo que sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto» (Cervantes Saavedra 2015 [1615]: 932).

las ciudades portuarias de sus respectivos lugares de procedencia –Veracruz y La Habana– porque los gritos de «aparta», «aparta» son típicos de los cargadores de mercancías también en América. Pero, sobre todo, escuchan instrumentos que les recuerdan las festividades de sus respectivos lugares de origen, ya que la chirimía fue llevada a América por los españoles volviéndose popular durante la colonia en los carnavales y otras celebraciones religiosas, en las que se fusionaron con las celebraciones y canciones de las tradiciones indígenas en México⁴⁸ así como con las tradiciones de los negros africanos en Cuba. Todo va apuntando al clímax musical que vivirán en Venecia, en el que el protagonista va a participar activamente de la recreación del sincretismo de canciones y rituales. Barcelona también significa la perspectiva de emprender la navegación por el mar Mediterráneo y con esto entrar a un espacio amplio e imprevisible.

Estos lugares de tránsito muestran la revisión histórica en movimiento que el protagonista necesitaba hacer para reinterpretar la narración de los hechos históricos que le habían sido transmitidos y que habían marcado su identidad. En estos lugares ha ido encontrándose, sobre todo, con los inicios de algunas mezclas musicales y artísticas en las que tiene sentido su ser, aunque no sea consciente de ello.

2.2.2 **Andreas: El espacio dual**

En su camino a Venecia, el joven Andreas se detiene en la hacienda de los Finizzer, en donde se confronta con una forma de trato familiar y de conducta social que para él son nuevas. La descripción de esta finca apunta a una construcción binaria que potencia la escisión en el interior del joven viajero, toda vez que también la ilustra:

48 «La chirimía es un instrumento aerófono de lengüeta doble, construido en madera y de interior cónico [...]. El ámbito en el que más y mejor se desarrolló –sobre todo, debido a su intensa y peculiar sonoridad–, fue el relacionado con actos ceremoniales en espacios grandes o abiertos» (Borràs y Ezquerro 1999: 54, 55). En México, la chirimía es hasta la fecha tradicional en los carnavales de pueblo y otras celebraciones. Se considera como conjunto formado por la misma chirimía y el tambor, que en México no se llama atabal, pero que corresponde a éste en su pequeño tamaño que lo hace fácilmente transportable en las procesiones. La Chirimía anuncia el inicio del carnaval o alguna celebración, de forma que aun antes de que se vea a la procesión, se escucha su llegada (*cf.* Universidad de Colima 2019). En este aspecto, la mención de estos instrumentos apunta al baile en fila con el protagonista a la cabeza que se ejecutará en Venecia, es decir, es la chirimía que anuncia el carnaval Veneciano.

Im Hof war niemand als ein schöner großer Hahn auf dem Mist mit vielen Hennen, auf der anderen Seite lief ein kleines Wasser von Brunnen ab, [...] eine kleine Kapelle stand da; [...] alles das innerhalb der Mauer. Der mittlere Weg durch den Hof war gepflastert [...]. Der Weg führte mitten durchs Haus, ein mächtig gewölbter Torweg (Hofmannsthal 1992: 26).

El joven viajero ve en la hacienda un espacio dividido en dos y abarcable con la mirada, porque todo está dentro del muro que lo rodea. Esta simplicidad contrasta enormemente con Venecia, donde el viajero pierde por completo la orientación debido a que no puede ver los límites del espacio e incluso no le queda claro lo que hay al otro lado o frente a su punto de observación. Sin embargo, en esta parada del viaje, ya comienza a visualizarse la confusión del joven, por el hecho de que no puede concentrarse sólo en lo que está cerca de él o de «su lado», sino que constantemente está dirigiendo su mirada a lo que está del otro lado o bien sus movimientos son representados en referencia constante con el lado opuesto. Por ejemplo, cuando va al pueblo con Romana dice sobre la posición de la iglesia «die Kirche lag seitwärts» (Hofmannsthal 1992: 28); después Romana lo lleva al patio de la iglesia: «zu einer anderen Seite traten sie aus der Kirche hinaus.» (Hofmannsthal 1992: 29) así como «indem stiegen Romana und Andreas in dem einen Turm, der gegens Gebirge hin stand» (Hofmannsthal 1992: 31); incluso el paisaje natural lo percibe dividido: «das graue Gewölk auf einer Seite aufs Gebirg herabgesunken, auf der anderen Seite eine durchdringende Helligkeit und Reinheit» (Hofmannsthal 1992: 33) Su percepción de la hacienda como un espacio dividido en dos es una concretización espacial de su escisión interna que en esta etapa se alimenta de la comparación constante entre la familia Ferschengelder y la Finazzer: la relación del matrimonio Finazzer le parece íntima y afectiva en contraste con la formalidad y distancia de sus padres; Romana, la hija, es espontánea, extrovertida, con confianza en sí misma y con una relación franca y estrecha con sus padres, mientras que Andreas se muestra inseguro en sus acciones –ejemplo claro de lo cual es su incapacidad de imponer su voluntad a su siervo– y en las cartas que planea escribir a sus padres se nota un temor constante a contrariarlos. Estas diferencias son visibles en el acercamiento físico de ambos jóvenes:

Flink schwang sie die großen leichten Glieder in das Bett und lag der Länge nach darin. [...] Andreas war über sie gebeugt. [...] Andreas sah auf ih-

ren halboffenen Mund, sie streckte die Arme nach ihm aus und zog ihn leise an sich, daß seine Lippen, die ihren berührten. Er hob sich auf [...] Sie ließ ihn und zog ihn wieder sanft zu sich und nahm und gab wieder einen Kuß und dann auf die gleiche Weise zum dritten und vierten Mal (Hofmannsthal 1992: 35).

Romana ejerce ostensiblemente el rol activo en el acercamiento, se tira en la cama con toda naturalidad, aparentemente sin ser consciente de la connotación sexual de la acción, y toma la iniciativa para besar al joven; en cambio de Andreas no se dice cómo llega a ella, de repente está allí, inclinado sobre ella como si hubiera llegado a esa posición involuntariamente; no hace ningún movimiento que muestre su reacción, siempre es la joven quien actúa, el único indicio de movimiento es para alejarse, pero tampoco lo logra porque ella lo vuelve a atraer. Andreas permanece allí pero no puede corresponder a ninguno de los besos. Todo esto sucede en la cama en la que la abuela de Romana tuvo a sus hijos y dentro del muro de la finca familiar, un muro que además de protección indica control, porque todo lo que sucede debe contar con la aprobación de los padres. Así que este acercamiento de Romana sucede dentro de los límites familiares, dentro de lo aprobado por sus progenitores y en un sentido figurado por sus antepasados, mientras que Andreas sólo puede actuar de forma reprimida ante sus padres: «er wußte nichts anderes gegenüber Eltern und Respektpersonen als gezwungenes und ängstliches Betragen» (Hofmannsthal 1992: 33). En concordancia con esto, Martin Nies comenta sobre esta iniciación erótica: «Während innerhalb des Elternhauses in Wien eine Realisierung von Sexualität bisher nicht möglich war, gestaltet sich das <naturnahe Landleben> demnach sexuell freizügig und unkompliziert, auch über Statusgrenzen hinweg» (2014: 226). De forma que la hacienda Finazzer se constituye en un espacio opuesto al reglamentado espacio familiar en Viena. Además, revisando la naturalidad de los movimientos de Romana, puede observarse que su forma de echarse sobre la cama es la misma con la que antes se había echado bajo una cabra para beber su leche. Esto alude a una conducta cercana a lo salvaje y concuerda con el deseo del joven de tener un encuentro espontáneo con una mujer: «nichts Galantes, Ehrbares mehr, auch nichts Schönes, sondern ein wildes Tun» (Hofmannsthal 1992: 24). Este deseo había sido provocado, en parte, por un relato de su acompañante Gotthelf, quien con sus gestos animalescos al relatar incitaba la imaginación del joven. Y el acercamiento con Romana sucede sin seguir ningún

protocolo, la acción de la joven es totalmente espontánea, natural como una acción instintiva. Esto es especialmente llamativo si se recuerda que los jóvenes que cumplían con el *Kavalierstour* tenían como objetivo refinar su conducta y modales sociales. Sin embargo, Andreas no está impresionado por las maneras elegantes y finas de una mujer, sino por su naturalidad. Ampliando el comentario de Nies, puede decirse que no sólo la casa paterna, sino todo el entorno de ostentoso lujo y la elaborada sofisticación que procuraba la nobleza en la Viena del rococó, impedían la realización sexual del joven, por lo menos como él la deseaba.⁴⁹

Por la noche, Andreas se anima a actuar, quiere dirigirse a la habitación de Romana y lo hace con la ayuda de la luz lunar: «Er brauchte keine Kerze, der Mond fiel stark durchs Fenster, alles zerschied sich in schwarz und weiß» (Hofmannsthal 1992: 37) y cuando entra a la habitación continúa esta división en blanco y negro: «Alles war auseinandergetreten in Weiß und Schwarz» (Hofmannsthal 1992: 39). Andreas ya no sólo ve el espacio como si estuviera dividido en dos, sino que además percibe entre ambos lados una escisión.

Esta dualidad del espacio ilustra los valores morales antagónicos de la sociedad en la que creció Andreas. Así como la iluminación a través de la ventana divide todo en blanco y negro, Andreas ha aprendido a considerar las situaciones a través de parámetros que se oponen: o son buenas o son malas, honorables o no honorables, civilizadas o primitivas. Esta moralidad se pone en duda en su encuentro con Romana, una persona que actúa con una espontaneidad lejana a las formas sociales que le rodeaban en Viena, pero dentro de una familia honorable y muy sensible a la maldad, como lo demuestra su reacción ante el crimen de Gotthelff. Un sistema de valores maniqueos aprisiona al individuo entre dos lados y le deja poco lugar para decidir y, sobre todo, para actuar. Andreas se ve constantemente presionado a posicionarse en un lado del espacio geográfico, como está acostumbrado a posicionarse en sentido moral y en sus relaciones humanas. No puede expresar su inconformidad con esta forma de percibir la vida y los valores, no puede expresarla, ni siquiera percibirla de forma consciente, pero el hecho de que se muestre desorientado

49 Por otro lado, no hay que olvidar que la familia de Romana también es noble, como se reconoce en el escudo a la entrada de la finca y en el que le muestra Romana a Andreas en la iglesia, por lo que no se puede decir que la relación de los jóvenes sobrepasa los límites de sus estatus, como Nies señala. La superación de estos límites se da en Venecia con el encuentro con Nina, una cortesana e hija de una familia empobrecida.

especialmente, a pesar de tener que decidir sólo entre dos lados, muestra su incapacidad para ajustarse a estos valores. En Venecia, sin límites definidos y con una composición arquitectónica compleja, su desorientación se volverá total.

2.2.3 **Gustav von Aschenbach: El paso por la atmósfera oprimiente**

Gustav von Aschenbach hace una breve estancia en una isla «auf einer seit einigen Jahren gerühmten Insel der Adria, unfern der istrischen Küste gelegen» (Mann 2008: 186), creyendo que ésta era el lugar indicado para satisfacer las repentinas ganas de viajar que sintió en Múnich. El paisaje de la isla tenía ciertas características que lo distinguía claramente del ciudadano en Múnich: «mit farbig zerlumpten, in wildfremden Lauten redendem Landvolk und schön zerrissenen Klippenpartien dort, wo das Meer offen war» (Mann 2008: 187), no obstante, este paisaje no logra hacerlo sentir que ha llegado al lugar «Fremdartige und Bezuglose» que había enunciado antes (Mann 2008: 186). Posteriormente, durante su estancia en Venecia la observación del mar abierto desde el Hotel estimula sus sentidos, pero el mar abierto de la isla no logra hacerlo, porque es un paisaje impactante que carece del elemento humano que pueda incidir sobre la sensibilidad del escritor, mientras que por el mar veneciano camina Tadzio. Aunado a esto, hay otros elementos que hacen de este lugar, pese a la apertura del mar, un espacio cerrado: «allein Regen und schwere Luft, eine kleinweltliche geschlossen österreichische Hotelgesellschaft und der Mangel jenes ruhevoll innigen Verhältnisses zum Meere, das nur ein sanfter, sandiger Strand gewährt» (Mann 2008: 187), Aschenbach percibe el aire como pesado y al grupo de huéspedes como ordinario porque se compone de una sola nacionalidad —lo cual se comprende mejor cuando se observa su comodidad con los vacacionistas internacionales de la isla Lido— y encima de todo la lluvia; puede decirse que Aschenbach percibe la atmósfera de la isla como cerrada y oprimiente.

Es importante observar que este lugar, a diferencia de la estancia que hace el Amo en La Habana, carece de las características necesarias para apelar a las emociones de Aschenbach. El viajero de *Concierto barroco* no planeaba hacer una estancia en La Habana y menos en la Villa de Regla, lo hizo obligado por las circunstancias, así como Andreas tampoco planeaba pernoctar en la hacienda Finazzer. Sin embargo, ambos viajeros encuentran en estas estancias elementos que apelan a su memoria y los motivan a reflexionar sobre el espacio que dejaron, lo que los lleva

a una confrontación de valores. Mas esta isla que no es casual en el itinerario de Aschenbach, no logra ofrecerle elementos que el viajero pueda interiorizar ni estimular su memoria ni su reflexión. Es de hecho, un espacio que el viajero apenas y percibe, a pesar de que permanece allí una semana y media, lo que marca un severo contraste con la estancia en Venecia, en donde aún antes de llegar, la vista desde altamar estimula sus sentidos.

Sin embargo, la visita a esta isla cumple una función esencial para el viaje: pone de relieve a Venecia como el lugar que es «das Fremdartige und Bezuglose» (Mann 2008: 186). Más importante aún, el paso por la isla de Istria hace posible, la escenificación de la llegada de Aschenbach a Venecia por agua, con una serie de elementos que son simbólicamente importantes: el barco viejo que lo lleva de Istria a Venecia, el cruce del mar, la vista de la ciudad desde altamar y la necesidad de usar góndola para llegar a Lido; todas estas son etapas y elementos escenificados detalladamente y fundamentales para la exposición del conflicto.⁵⁰ Y son posibles sólo porque Aschenbach llega a Venecia desde Brioni y no directamente desde Múnich, ruta que lo habría hecho llegar por tren. Bernard Dieterle explica que es el rodeo que Aschenbach hace por la isla de Brioni la que le regala a Aschenbach la magnífica vista de la ciudad y con ella la certeza de haber alcanzado lo incomparable:

Dadurch kann der Erzähler den Venedig-Aufenthalt mit dem Motiv des offenen Meeres eröffnen, und dadurch kann vor allem Aschenbach zum ersten Mal der Stadt in der ästhetischen Gestalt begegnen, in der sie als Erscheinungsbild, als Vedute immer wieder gemalt und besungen, also von der Tradition überliefert wurde. Er landet in einem zeitlosen Wunschild und in einem historisch verbürgten Bereich des «Unvergleichlichen» an (1995: 319).

2.2.4 Alice: El viaje sin escalas

Alice Bowen es la protagonista residente en Europa con la mayor distancia que recorrer para llegar a Venecia y sin embargo no hace ninguna escala. Viaja en ferrocarril directamente de Lausana a Venecia sin tener que corregir su destino como lo hace Gustav von Aschenbach, ni dar rodeos como lo hace Andreas von Ferschen-

50 La escenificación de la llegada por mar se analiza detalladamente en el apartado El Descenso o Traslado a otra orilla.

gelder. Esto es así porque el viaje lo ha planeado su colegio y como ella misma lo dice «en el colegio saben hacer muy bien las cosas» (Pitol 1989: 35), por lo que llega a la ciudad lacustre sin ningún contratiempo. Su colegio ha organizado el viaje de manera que Alice y sus compañeras vayan encerradas en una máquina que no las deja ver nada en el camino y con una profesora que no les permite distraerse con el paisaje, sino que les da clases de arte veneciano en el trayecto. Por eso, Alice carece de una llegada con una vista espectacular como la de Aschenbach; asimismo, no puede desarrollar habilidades de viajera al no tener que vencer ningún obstáculo ni mostrar iniciativa o destreza para llegar a su destino, como Andreas o Valentina. El colegio y la familia esperan que la estancia en Venecia también transcurre así: con la joven enfocada en acrecentar sus conocimientos históricos y culturales, pero sin distraerse con los estímulos sensoriales del entorno. Le procuran una visita eficiente. Pero este trayecto directo y sin contratiempos la hace acumular energía y curiosidad que detonan en Venecia, como lo demuestran los paseos vehementes que emprende la joven en esa ciudad.

2.2.5 Valentina: La encrucijada

Valentina, Dora y Adriano son tres sudamericanos que están de viaje por Europa visitando sitios emblemáticos de la cultura occidental y zambulléndose en sus valores estéticos. De forma ilustrativa se conocen en un punto que concentra símbolos de la ciudad que es considerada cuna de la cultura y política occidentales: «el pequeño bar romano de la via Quattro Fontane» (Cortázar 2014: 85). La calle *Quattro Fontane* se encuentra en el centro de Roma y recibe su nombre por atravesar el crucero de cuatro esquinas decoradas con fuentes. Cada fuente se compone de figuras y motivos que aluden a aspectos mitológicos e históricos de la ciudad que para algunos es la cuna de la civilización, como lo comenta Sergio Pitol en su libro *El arte de la fuga*:

El texto⁵¹ me parece el mayor homenaje que pueda rendirse a la civilización.

La mejor Roma evoca el triunfo del orden sobre el caos, la multiplicación de

51 El texto al que se refiere Pitol es *Historia del guerrero y la cautiva* de Jorge Luis Borges, que cuenta la historia del guerrero bárbaro Droctulf quien va hacia el sur dispuesto a saquear y destruir, pero al contemplar Ravena queda deslumbrado, abandona a sus compañeros y muere defendiendo la ciudad.

avenidas y jardines, de valles racionalmente cubiertos de viñedos y olivares, de carreteras, anfiteatros y acueductos, pero también la creación de una convivencia en gracia al derecho donde el hombre pueda ser el lobo del hombre (2007: 143).

La estructura arquitectónica de Roma fue modelo para el diseño y construcción de otras ciudades, es decir, fue modelo de la configuración del espacio, diseñada para marcar jerarquías sociales y económicas, así como para mantener el orden de tránsito en lo que después serían las grandes ciudades. Además, como lo recuerda Pitó, Roma evoca la creación de «una convivencia en gracia al derecho» (2007: 143), base de la civilización occidental. Una de las formas de convivencia reguladas por el derecho es el matrimonio, que al principio se realizaba sólo entre un hombre y una mujer, haciendo ilegal cualquier otra forma de relación, lo que posteriormente llevó a que las relaciones homosexuales fueran mal vistas e incluso perseguidas con una base legal: «convivencia en gracia al derecho donde el hombre pueda ser el lobo del hombre» (2007: 143).

Por otro lado, Roma es también considerada centro de la religión católica y fue la ciudad donde se institucionalizó esta religión que después se expandiría a lo que fueron las colonias españolas. Es decir, los viajeros se encuentran en un lugar que concentra las referencias y los valores que han moldeado los valores y las relaciones sociales de la sociedad en la que viven. Los tres viajeros pertenecen a la clase media alta de la sociedad, una clase que tiende a ser muy conservadora ya que disfruta de los beneficios de la estabilidad, por lo que suele sujetarse a formas convencionales y evita cuestionar los valores tradicionales. En el bar donde se conocen, Adriano le recomienda a Valentina beber «el famoso cóctel del bar, [...] la joya de Roma, el Tirreno metido en una copa con todos sus tritones e hipocampos» (Cortázar 2014: 84), esto es metáfora de lo que los tres, como buenos turistas, quisieran hacer: beberse el lugar con sus mitologías y formas de vida. Sin embargo, más adelante las acciones de Valentina muestran inconformidad con la herencia de Roma; la viajera da indicios de querer emigrar a otra zona con valores diferentes, tal como emigran las golondrinas a las que tanto le gusta observar.

Volviendo al lugar del encuentro, el bar cercano al cruce de las cuatro fuentes es un punto topográfico que les ofrece a los tres turistas una mirada panorámica sobre cuatro posibles direcciones para explorar la ciudad. Como se comenta antes, este cruce reúne además aspectos simbólicos que los remiten a su sociedad de

procedencia con sus normas y valores, por lo que este crucero es también un símbolo de las posibilidades que tienen los personajes para continuar su vida después del viaje.

En un viaje turístico no hay tiempo de interiorizar los espacios con todo su significado histórico y cultural, ni tampoco de permitir que su diseño arquitectónico influya de forma significativa en la sensibilidad. Sin embargo, la disposición anímica de Valentina la hace susceptible a esta percepción, como se comprueba por el hecho de que en Venecia actúa de una forma que demuestra que rechaza y que cuestiona las normas y valores sociales.

En Roma, Valentina y Adriano inician una relación marcada por la situación de viaje, sus conversaciones giran alrededor de «itinerarios, cambio, hoteles, guías [...] de las guías pasaron a los informes personales» (Cortázar 2014: 85). Pasan a los temas personales como si fuera parte de las actividades turísticas, no hay evocación de recuerdos ni recuento emocional de la vida cotidiana; la mención del divorcio de Valentina y de la familia en un fundo de Osorno de Adriano es como el comentario sobre alguno de los atractivos visitados. La transitoriedad de la relación en medio del viaje se observa mejor en el encuentro en el hotel de Adriano: «en su habitación había revistas inglesas y un ventanal contra el cielo del oeste. La cama les resultó incómoda por demasiado angosta, pero los hombres como Adriano hacen casi siempre el amor en camas estrechas, y Valentina tenía demasiados malos recuerdos del lecho matrimonial para no alegrarse del cambio.» (Cortázar 2014: 86) La cama está hecha para estancias y relaciones pasajeras, los usuarios no se pueden sentir realmente cómodos en ellas. Esto resulta positivo para Valentina porque acaba de salir de una relación que en su marco legal y religioso pretende la permanencia, así que se siente bien en la cama del hotel porque es un lugar que determina tajantemente provisionalidad. Lo primero que salta a la vista en la habitación son revistas inglesas, detalle importante si se recuerda que entre 1950 y 1970, los años de la historia, la juventud inglesa llevaba la batuta en el movimiento de liberación sexual, derechos de la mujer y en general en la protesta contra las normas convencionales. Con estas revistas, Adriano marca que se tiene por hombre de ideas modernas y poco convencionales. Es por esto que cuando en Florencia, la siguiente estación de viaje, Valentina abandona a Adriano, está mostrando también cierto rechazo a la liberación sexual europea. A simple vista, la aventura con Adriano es posible porque se encuentran en Europa y no en Argentina o en Uruguay donde sería más difícil iniciar una relación con alguien a quien se conoce en un bar, tanto

por tratarse de sociedades más conservadoras como porque la cercanía del círculo familiar lo impide. No obstante, Valentina siente que esa relación todavía guarda ciertas convenciones burguesas debido a que sigue siendo el hombre quien marca el ritmo. Con su huida, Valentina señala que busca otra cosa. Quizá espera que Adriano la persiga, pero con esto, lo está invitando a que su juego erótico permanezca en esto, en un juego reglamentado por la dinámica de viaje, cambio de ciudad, de escenario y por lo tanto por la movilidad y variedad, como se constata con la diferencia entre las relaciones que tuvieron en Roma y las que tienen después en Florencia. Valentina marca que el juego debe ser completo, si ella se va con él ya no hay juego, desaparece la casualidad que incrementa la excitación de los encuentros espontáneos y entra la rutina, la cotidianidad.⁵² Más adelante, cuando se reencuentran en Venecia, se confirma el apego de Adriano a ciertas convenciones, pese a su presunción de hombre liberal.

Hay un elemento arquitectónico que merece mención: el «ventanal contra el cielo del oeste» (Cortázar 2014: 86). La dirección a la que miran los amantes no es al sur, su lugar de procedencia, sino la dirección de la zona que siempre han aprendido a mirar para guiarse, el oeste u occidente. Es significativo, sin embargo, que para describir la posición se use una preposición que en español, además de una posición local indica también una intelectual: «contra», como si los amantes, o más bien, la invitada que por ser nueva en la habitación es quien tiene que orientarse en ella y, por tanto, quien percibe la posición de los objetos, se diera cuenta que más que ir en esa dirección ahora quiere ir, justo, en contra.

52 Evelyn Picon Garfield comenta a este respecto: «en la obra cortazariana tanto el amor que nos ata a la costumbre como la aventura puramente sexual fracasan arrasados por el tiempo» (1978: 93). Esto concuerda con la sensación de Valentina después del primer encuentro sexual con Adriano: «Valentina lloraba por lo precario del encuentro. [...] sentía que el rito acababa de cumplirse sin un contenido real, que los instrumentos de la pasión estaban huecos, que el espíritu no los habitaba» (Cortázar 2014: 88, 89). Asimismo, Valentina está insatisfecha con los encuentros puramente sexuales, pero también rechaza entrar a una relación en la que tenga un papel convencional, que suele ser de subordinación. El hecho de que después continué el viaje sola es una indicación de su búsqueda de algo diferente, aunque no sabe qué es.

También cabe recordar a los protagonistas de *Rayuela* que marcan lo singular de su relación al no visitarse en sus casas, sino dejando que París les procure encuentros casuales en sus calles, puentes, cines, etc. aunque allí es claro que es el hombre quien dicta esa forma de relación.

2.3 Llegada a Venecia

Allí donde viajar es redundancia

Ena Lucía Portela, *Una extraña entre las piedras*

La escenificación del primer encuentro de los viajeros y de las viajeras con la ciudad de Venecia desempeña un papel importante porque marca los elementos que impactan su percepción y que contribuirán a la exposición de su conflicto.

En una secuencia lógica de viaje, la Llegada a Venecia tendría que ocurrir cuando el viajero o la viajera pone pie en la ciudad. Sin embargo, en los siguientes relatos no siempre se cuenta con esta descripción, sino más bien con la de la primera caminata por la ciudad. De cualquier forma, es el primer encuentro con el que cuenta el lector, por lo que aquí analizaré como Llegada a Venecia tanto el momento del arribo –los casos de Gustav von Aschenbach y Andreas von Ferschengelder– como la primera caminata de exploración que hacen las viajeras Alice Bowen y Valentina, así como la primera situación en la ciudad que vive el protagonista de *Concierto barroco*. Para este análisis se retoman los principios teóricos de Ottmar Ette sobre la función del lugar de viaje *die Ankunft*, que se citan en el primer apartado de este capítulo:

Ein Ort der Selbstvergewisserung der Wahrnehmung des Anderen und der Problematisierung bereits vorgeprägter eigener Wahrnehmungsmuster. [...] Die hermeneutische Erfahrung der Konfrontation mit dem Anderen. [...] Die Ankunft bezeichnet oft [...] den Ort einer Selbstvergewisserung, einer Klärung der eigenen Motive, der eigenen Herkunft, des eigenen Standorts. [...] so ließe sich sagen, daß der Reisebericht das Vor-Gewußte, die individuelle wie kollektive *memoria*, in (lebendige) Bewegung (ver)setzt (2001: 58, 60).

En la Llegada a Venecia los viajeros y las viajeras expresan sus expectativas sobre la ciudad y las comparan con lo que ven en el primer contacto con ella. A veces, es apenas en la Llegada a Venecia que los viajeros descubren los motivos que tuvieron para iniciar el viaje o para ir a la ciudad lacustre. En la descripción de esta experiencia también asoman indicios del descubrimiento de características, así como de anhelos que los y las protagonistas no habían percibido de sí mismos y de sí mismas; estas características y anhelos van a emerger por completo durante la estan-

cia en Venecia y les van a significar un conflicto en la medida que se revelan como difíciles de llevar a su lugar de residencia. En la Llegada a Venecia se manifiestan aspectos del contexto cultural y de la historia personal que son problemáticos para los y las protagonistas y que justo en este momento del viaje descubren como tales. A esto también contribuye la distancia local y temporal que hay entre el lugar de salida y el de llegada.

La Llegada a Venecia es una experiencia sensorial completa que no se limita a la vista, puesto que los viajeros y las viajeras también se expresan sobre lo que escuchan y huelen, así como sobre materiales que transmiten cierta sensorialidad táctil. Esta percepción sensorial les significa el encuentro con lo otro, con lo hasta entonces desconocido.

A continuación, se analiza la escenificación de la Llegada a Venecia de cada protagonista, enfocándose en la percepción sensorial para confrontar la tesis de que son los movimientos en los sentidos más que en el intelecto los que provocan que emerja el conflicto de los y las protagonistas.

2.3.1 El viajero de *Concierto barroco*: La llegada al escenario de las intersecciones

Ya se ha visto que, a su llegada a Madrid, la meta inicial de su viaje, el protagonista confronta lo que le habían contado sus antepasados sobre España con lo que ve, se decepciona y decide continuar el viaje hacia Venecia, que resulta ser la meta significativa del viaje, por lo que es necesario ver su percepción en esta llegada y compararla con la primera.

Un narrador omnisciente describe una vista de Venecia desde altamar como lo comenta Müller-Bergh «desde la perspectiva de un bucentauro, o embarcación a nivel de agua» (1975: 458). Se describen diferentes tonalidades de colores ácuos contrastándolas con las de las nubes; después se dirige la vista hacia la ciudad para de repente enfrentarla al colorido contraste del carnaval:

[...] en gris de agua y cielo anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia [...] el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los atracaderos [...] entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel, había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía, en amarillo, naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y

en verde rana, en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil, y azafrán (Carpentier 1983: 165, 166).

Este mosaico de colores es el resultado de la combinación de dos elementos claves de la ciudad: el ambiente lacustre que todo lo impregna y el carnaval con el uso de máscaras y la posibilidad de tomar otra personalidad: «Y todo el mundo entonces cambió de cara. [...] Cada cual hablaba, [...] insinuaba, con voz que no era la suya, en medio del universal fingimiento de personalidades» (Carpentier 1983: 166, 167).

La descripción de esta primera imagen de la ciudad inicia y termina con la duplicación de los elementos por el reflejo en el agua: primero, el cielo aneblado «bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondulaciones [...] que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra» (Carpentier 1983: 165) y por último las luces de la ciudad: «Bajo las iluminaciones se habían encendido las aguas de la ciudad, en canales grandes y canales pequeños, que ahora parecían mover en sus honduras las luces de trémulos faroles sumergidos» (Carpentier 1983: 166, 167). Esta duplicación incita al paseante a imaginarse un mundo paralelo al que observa sobre la superficie, lo induce a imaginarse otra realidad. Y es en este escenario de carnaval y de reflejo que se coloca al protagonista:

Por descansar del barullo y de los empellones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores, el Amo, vestido de Montezuma, entró en la *Botte-ghe di Caffè* [sic] de Victoria Arduino, seguido del negro, que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural (Carpentier 1983: 168).

El Amo entra a este lugar que hace alusión a la obra de Carlo Goldoni *La bottega del caffè* (1750), pieza teatral que pese a transcurrir en Venecia durante el carnaval, no tiene a la calle ni una plaza grande como escenario, sitios en los que solían transcurrir las actividades carnavalescas. Estas locaciones eran, además, frecuentes en las representaciones de *La Commedia dell'arte*, la forma teatral más difundida en Venecia en el siglo XVIII. Goldoni elige un escenario singular: las mesas externas de un café situado entre una peluquería y una casa de juego, y que es por tanto paso obligado de los personajes que transitan de un negocio a otro (Goldoni 1984

[1761]: 3). La parte exterior del café resulta ser el punto de encuentro idóneo entre locales y extranjeros, así como entre personas de diferentes niveles económicos y profesiones: Don Marzio, rico y noble napolitano, el mercader Eugenio y su mujer, representantes de la burguesía media; el dueño del café Rodolfo y el barbero; los representantes del pueblo Trappola, el ayudante en el café, y la bailarina, pero además dos personajes que encarnan una doble personalidad, a saber, Flaminio y Placida. En analogía con esta situación, la *bottega del caffè* donde se encuentra el protagonista de *Concierto barroco* es el lugar en el que el viajero llegado de lejos entra en contacto con uno de los venecianos más famosos de la época: Antonio Vivaldi, así como con otros músicos, también famosos, que están de visita en la ciudad del compositor barroco: Friedrich Händel y Doménico Scarlatti.

El nombre de la propietaria es además una forma de darle otra temporalidad a la novela. El viaje del protagonista, la vida de Vivaldi (1678–1741) y la obra de Goldoni se ubican en el siglo XVIII. Sin embargo, Victoria Arduino es el nombre de la primera máquina para preparar café espresso, inventada en 1905 por Pier Teresio Arduino, quien se inspiró en el tren de vapor y buscaba que la preparación de la bebida fuera tan veloz como este transporte, según lo que describe en su página de internet que también se llama *Victoria Arduino*:

L'idea che ispira la macchina da caffè espresso nasce, infatti, prendendo spunto dal treno a vapore e dal concetto di preparare un caffè velocemente. La macchina da caffè espresso, il treno sono tutti invenzioni che arrivarono a cambiare completamente la percezione delle distanze e del tempo, avvicinando fra loro i continenti (Storia: Dal 1905 la tua macchina per caffè espresso, s.f.).

La forma en que el tren contribuyó a cambiar las nociones de tiempo y espacio se ve claramente en el cartel publicitario que en 1922 diseñó el entonces reconocido ilustrador Leonetto Cappiello para anunciar la máquina: en él se ve a un elegante viajero prendido con la mitad del cuerpo a un tren que está iniciando la marcha y con la otra preparándose un espresso con La Victoria Arduino.⁵³ Los elementos del cartel indicaban lo que se debía considerar la vida moderna: gente elegante que usa máquinas también elegantes y veloces. Por lo tanto, con el nombre del café se

53 Leonetto Cappiello (1875–1942) vivió varios años en París y también allí fue publicada la mayoría de sus carteles publicitarios que lo hicieron famoso, lo que hace supo-

saca al lector de la Venecia barroca y se le lleva a tiempos modernos, se le muestra el contraste entre el viaje del protagonista que duró varios meses en barco, con escalas lo suficientemente largas para aburrirse, para ver morir y contratar a un nuevo sirviente, y las escalas apresuradas en las que no da tiempo ni de sentarse a tomar un café, sino que hay que prepararlo al vuelo. Estos contrastes entre diferentes formas de vivir y percibir el tiempo es una constante en toda la novela. Y la temporalidad, está en el origen del conflicto del protagonista, si se piensa que con la llegada de los españoles a América llegó también otra forma de percibir el tiempo. Esto lo va a ilustrar más adelante el protagonista con el uso de una maleta que «ostentaba el adorno de un calendario azteca» (Carpentier 1983: 200).⁵⁴

El viajero entra al café para «descansar del barullo» del carnaval, es decir, de la mezcla y desorden de tantas personas como había en el carnaval, todas disfrazadas «en medio del universal fingimiento de personalidades» (Carpentier 1983: 167); de manera que el barullo que cansa al viajero es el formado por esta mezcla de personas que simulan otra personalidad u ocultan la suya y aprovechan para hacer lo que no pueden cuando su identidad cotidiana es conocida. Esto debe haberle hecho evidente el deseo del ser humano de adoptar una personalidad distinta a la que el estatus económico y social lo han condicionado y limitado. Es claro que las personas ven en la adopción de una nueva personalidad durante el carnaval una acción liberadora (*cf.*: Bachtin 1996: 48). Él mismo va disfrazado de Montezuma y al ver lo que implica el disfraz y fingimiento para otros, tiene que haberse preguntado lo que significaría para él. También se mencionan los «empellones» y «zarandeos» que son comunes en temporada de carnaval por la aglomeración de personas. Es evidente que el protagonista no está acostumbrado a esto, él está acostumbrado a la distancia que le aseguraba su posición privilegiada de rico dueño de minas. Tanto durante los preparativos de viaje en la capital mexicana como en las escalas en La Habana y Madrid, el protagonista muestra ostentosamente sus riquezas donde quiera que se pasea lo que le procura constantemente una posición privilegiada. El

ner que Carpentier, quien también vivió allí en los 20s, conocía su obra. Sus carteles se distinguen por transmitir una marcada visión de movimiento (*cf.*: Enciclopedia Europea 1976: 855).

54 El disco monolítico de basalto llamado oficialmente Piedra de sol es conocido popularmente como Calendario azteca, pero no es un calendario. Sin embargo, sí representa la cosmovisión azteca del tiempo.

carnaval veneciano es la primera situación en la que tiene que soportar zarandeos porque nadie lo ve como un rico platero ni muestra respeto a su jerarquía.

También se dice que quiere descansar del «mareo de colores» (Carpentier 1983: 168). La abundancia de colores es algo característico de Venecia, sobre todo en período de carnaval; el viajero que describió Madrid como «deslucida y pobre» (Carpentier 1983: 162) y la abandonó por aburrimiento, en Venecia tiene que resguardarse en un café porque sus sentidos se ven abrumados por el exceso de colores.

El inicio de la estancia en Venecia en la *Botteghe di Caffè* ubica la primera conversación del viajero con Vivaldi en un espacio escénico, en el que los hechos ocurridos al Montezuma histórico se ven como material de representación y los sucesos de una obra teatral, *Hamlet*, como hechos fácticos, trastocando así realidad y ficción. Esta situación se repetirá durante la estancia del visitante ya que otros lugares de Venecia serán utilizados como espacios escénicos para que el viajero represente la historia de sus antepasados y también para que él mismo la vea representada. Así, el lugar de llegada marca una condición que se repetirá en los siguientes lugares que visita el viajero, ya que todos son descritos como escenarios o usados como tales. Más importante aún, es el primer escenario que lo impulsa a representar una doble personalidad: la de Montezuma y la de rico descendiente de colonizadores, tal como el Flaminio de *La bottega del caffè*, aprovecha su condición de foráneo para tomar otra identidad.

2.3.2 **Andreas: La llegada a «ein öder Winkel»**

El joven Andreas rompe completamente con el patrón de los viajeros y las viajeras de los relatos que aquí examino –y de la mayoría que va a Venecia–: nunca expresa ninguna expectativa sobre la ciudad, ni siquiera alguna banal como la del viajero de *Concierto barroco* que desea ver con sus propios ojos «aquel licencioso juego de astrolabios» (Carpentier 2003: 149) en las góndolas. Y a su llegada no expresa deslumbramiento alguno ni sorpresa:

«Das geht gut», dachte der junge Herr Andreas von Ferschenger, als der Barkenführer ihm am 12. September 1778 seinen Koffer auf die Steintreppe gestellt hatte und wieder abstieß, «das wird gut, läßt mich da stehen, mir nichts dir nichts, einen Wagen gibts nicht in Venedig, das weiß ich, ein Träger, wie käme da einer her, es ist ein öder Winkel, wo sich die Füchse gute Nacht sagen» (Hofmannsthal 1992: 8).

La mención de que sabe que no hay coches en Venecia muestra lo poco que sabe de la ciudad puesto que este es un dato que de lo conocido ya no se menciona, y esto ha sido siempre así, también en 1778. La vaguedad de la información del lugar de desembarco –«auf die Steintreppe» como si esto pudiera significar un lugar particular en Venecia– contrasta con la precisión de la fecha, declarada justo al inicio del relato tal como lo hacían los viajeros en sus diarios para dejar una clara constancia del progreso del viaje. Este inicio de novela recuerda, sobre todo, al registro de viaje a Venecia más famoso en lengua alemana, el de Johann Wolfgang von Goethe: «So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben, daß ich 1786 den achtundzwanzigsten September, abends, nach unserer Uhr um fünf, Venedig zum erstenmal [...] besuchen sollte» (Goethe 2007 [1817]: 64). El poeta viajero precisa el momento en el que llega a Venecia y sienta el precedente para futuras personas viajeras: es memorable el momento de entrar a esta ciudad.

Por otro lado, para los viajeros exploradores de nuevas rutas registrar la fecha también significaba apearse a la única información certera que tenían. De forma similar, la fecha del arribo de Andreas es la única información precisa de su estancia en Venecia porque no se dan los nombres de las calles, ni de las plazas, ni de los edificios; esta ausencia de datos geográficos equipara a Venecia a una *terra ignota* y a Andreas a un viajero explorador, paralelo irónico al tratarse de una ciudad tan conocida y de un viaje programático como lo era el *Kavalierstour*. La precisión temporal marca un contraste con la desorientación geográfica y hace pensar que es un parámetro fijo de orientación para el joven viajero que compensa su falta de conocimientos topográficos. Nada más erróneo, como se verá más adelante, su percepción del tiempo también es confusa.⁵⁵

Andreas llega, como después se menciona, al barrio de San Samuele, un barrio *im sestiere di San Marco* y al que de ninguna manera se le podía llamar «öder Winkel»,

55 Esta precisión temporal es también una falsa indicación de una confrontación positiva con la Historia. Durante su viaje, Andreas va a regresar mentalmente a diferentes momentos pasados de su vida en su afán de encontrar claves que le ayuden a entender su situación sin conseguirlo; en general, la revisión del pasado sólo le causa mayor confusión. Al contrario, Romana Finazzer, muestra que se siente cómoda con la historia de su familia, que entiende su lugar dentro de esa sucesión de personas y hechos y se imagina que puede actuar en conformidad con el modelo que sus antecesores le han heredado. Esto se ve en su emotiva forma de contar la historia de su familia dando fechas.

descripción que menciona Andreas constantemente a lo largo de su viaje. Que lo perciba así sólo acentúa su desorientación, es claro que es una percepción salida de su estado anímico que no corresponde con la apariencia de la orilla en donde desembarca. Bernard Dieterle comenta con detalle el arribo de Andreas, tomando en cuenta que el viajero llega por tierra firme en un carruaje, como lo cuenta después en retrospectiva:

Um dorthin zu gelangen, muss die von Terraferma kommende Barke notwendigerweise einen Weg durch die Stadt zurückgelegt haben (üblicherweise über den Canale di Cannaregio und den Canal Grande), so dass auch am frühen Morgen, eine minimale räumliche Orientierung hätte stattfinden müssen (1995: 404).

Así que para cuando Andreas desciende de la barca ya ha cruzado parte de la ciudad y recorrido el Canal Grande, y si bien es cierto que llegando de madrugada no podía tener una vista plena de los edificios, como la que tienen Gustav von Aschenbach o Valentina, algo tendría que haber visto que lo impulsase a expresar sorpresa o admiración, pero no es así, no ve nada que lo motive a alabar la ciudad ni a hacer algún comentario sobre ella. No sólo eso, sino que ni siquiera logra darse cuenta de que la barca lo estaban dejando en un embarcadero de una zona céntrica y que por lo tanto sólo necesitaría caminar un poco para ubicarse y encontrar un posible alojamiento. A diferencia de la mayoría de los visitantes que llega a Venecia a reconocer los lugares que ha visto anteriormente en imágenes, pronunciando frases que como comenta Valentina son «convencionales y casi forzadas» (Cortázar 2014: 101), de lo repetitivas, Andreas no puede reconocer nada, lo que hace patente que antes del viaje no se había informado en lo más mínimo de la ciudad, algo inusual entre los que realizaban el *Kavalierstour*. La primera reacción de Andreas es como si el barquero lo hubiera dejado en alguna isla pequeña lejos de la isla principal o en alguna ciudad que no fuera Venecia, una cuya imagen no estuviera tan difundida. En su encuentro con la ciudad, Andreas no constata ni corrige sus expectativas, simplemente porque no las tenía.

La llegada de Andreas es lo opuesto a la llegada de Gustav von Aschenbach. Mientras que éste se instala en una parte del barco desde la que puede mirar la ciudad al entrar en ella, Andreas parece no querer verla, sólo le preocupa su aparente desamparo y que a esa hora la gente duerme, pero no es capaz de mirar a su

alrededor para ver la arquitectura. Si uno abre sus sentidos para sentir su influjo, el otro se cierra a la ciudad.

Posteriormente, menciona que se encuentra en una plaza: «da trat aus einem Gäßchen ein Maskierter hervor, [...] und wollte quer über den Platz gehen» (Hofmannsthal 1992: 7); una plaza, aunque se trate de una pequeña, es un lugar abierto y siendo, además, una plaza veneciana puede contarse con que las casas que la rodean tengan una arquitectura vistosa, es decir, una arquitectura que difícilmente podría ser descrita como desolada, que es como la percibe Andreas: «ein öder Winkel, wo sich die Füchse gute Nacht sagen» (Hofmannsthal 1992: 8). Esta descripción sugiere, un lugar en la periferia, remite a un ámbito salvaje y no a una plaza que se encuentra en el centro de *La Serenissima*, porque el enmascarado le dice a Andreas que están cerca de la iglesia de San Samuele, la cual se ubica en el *sestiere di San Marco*. Esta ubicación hace pensar que la percepción de Andreas se debe más bien a su disposición interior y que es la falta de referentes firmes en su psique la que lo hace ver una plaza veneciana a finales de verano como un lugar yermo e incivilizado.

La única forma en la que logra describir el lugar es haciendo símiles con su ciudad natal, Viena, como si sólo pudiera describir un lugar usando nombres precisos y al desconocer los de Venecia tuviera que usar los de su ciudad, lo que también aplicaría a la información de la fecha y la hora de llegada, las dice porque es información que puede formular de forma precisa sin complicación alguna: «Als ließe man einen um sechs Uhr früh auf der Rossauerlände oder unter den Weißgärbern aus der Fahrpost aussteigen, der sich in Wien nicht auskennt» (Hofmannsthal 1992: 7). La calle Rossauerlände⁵⁶ corre paralela al río Danubio y, como comenta Bernard Dieterle, puede ser una analogía al Canal Grande. Lo que queda claro es que Andreas no conocía el nombre de esta vía acuática tan famosa y que prefiere usar el nombre de una calle similar en Viena, como Dieterle resume: «Andreas deutet die Stadt mit seinen wienerischen Parametern, erweist sich auch dadurch als ›immobiler Nesthocker›» (1995: 404). Éste y otros pasajes de la novela apun-

56 El nombre es un anacronismo de Hofmannsthal puesto que la calle recibió su nombre apenas en 1919. Lo que sí existía en la época del viaje de Andreas es el barrio de Rossau, por el que se dio el nombre a la calle. Allí pastaban los caballos que servían para jalar a los barcos hacia la orilla del Danubio. Quizá por esta doble relación con las embarcaciones y el agua es que Hofmannsthal menciona esta calle y no alguna otra también ubicada paralelamente al río.

tan a que Andreas está haciendo el viaje sólo en cumplimiento de un deber, ya que como joven de la nobleza tiene que completar su formación con el así llamado *Kavalierstour*, pero carece de entusiasmo por la empresa y es por eso que no ha indagado nada sobre su destino de viaje ni ha leído la información básica sobre la ciudad; por el contrario, se plantea regresar en cuanto surgen dificultades, y si no lo hace es sólo porque no sabe cómo imponer su voluntad. Esta falta de entereza para imponer sus decisiones se demuestra en varias situaciones del viaje: acepta a Gotthelff como sirviente pese a que al principio no lo quería, se queda en la finca Finazzler dos días a esperar el cochero que lo lleve a Venecia aunque padece con la estancia porque no es capaz de buscar una alternativa de viaje, y al llegar a Venecia no puede pedirle al barquero que lo deje en otro lugar aunque le parezca «ein öder Winkel» (Hofmannsthal 1992: 8) ni es capaz de pedirle referencias del lugar, pese a que como él mismo menciona: «Ich kann die Sprache». Bernard Dieterle comenta que la incapacidad de Andreas de preguntar o de dar instrucciones es un indicio de su escisión interna que se vuelve evidente hacia el final de la novela: «Seine Hilfslosigkeit erweist sich dann durch die nachgetragene Begegnung mit Gotthelf als ein Phänomen, das von seinem eigenen Wunsch, von einer Auslieferung an abgespaltene Teile seines Selbst getragen wird» (1995: 405).

Como se menciona antes, la primera persona que conoce Andreas es un hombre que porta una máscara:

Indem waren Schritte hörbar, scharf und deutlich in der Morgenstille auf dem steinernen Erdboden; es dauerte lange, bis sie näher kamen, da trat aus einem Gäßchen ein Maskierter hervor, wickelte sich fester in seinen Mantel, nahm mit beiden Händen ihn zusammen und wollte quer über den Platz gehen. Andreas tat einen Schritt vor und grüßte, die Maske lüftete den Hut und zugleich die Halblarve, die innen am Hut befestigt war. Es war ein Mann, der vertrauenswürdig aussah, und nach seinen Bewegungen und Manieren gehörte er zu den besten Ständen (Hofmannsthal 1992: 7).

Se remarca el material del suelo, que provoca que se escuchen los pasos de un caminante, resaltando su solidez en oposición al camino por agua que hizo con el barquero. Es el sonido de esos pasos en un material sólido lo primero que despierta la confianza de Andreas, puesto que puede ver su cara sólo hasta después de que se quita el sombrero y la máscara. Más adelante el hombre menciona a la reina Maria

Theresia, al Baron Reischach y al conde Esterhazy y esto incrementa la confianza del vienés: «Diese wohlbekannten Namen, von dem Fremden hier so vertraulich ausgesprochen, flößten Andreas großes Zutrauen ein. Freilich kannte er selber so große Herren nur vom Namenhören und höchstens vom Sehen, denn er gehörte zum Klein- oder Bagatelladel» (Hofmannsthal 1992: 8). Llama la atención que sea escuchar estos nombres lo que alimente su confianza habiendo varios rasgos cuestionables en la apariencia y conducta del veneciano: debajo del abrigo no lleva un traje sino sólo una camisa y los zapatos sin hebilla, regresa a las 6 de la mañana a casa –¿qué negocios tendría un hombre de la nobleza o que pertenece «zu den besten Ständen» que regresa a casa a esa hora?– y dice tener amistad con las personas de la nobleza vienesa, algo que difícilmente podía ser verosímil. Michael Ansgar Hüls comenta que esta confianza de Andreas basada en los nombres de personas conocidas, aun cuando la forma de mencionarlos hace sospechar que el trato directo con ellos es una invención del enmascarado, delata los vanos esfuerzos del joven por encontrar una orientación en las referencias conocidas que escucha, ante la desorientación geográfica y lingüística que experimenta:

Wie schon zuvor bei der aggressiven Bewerbung des Dieners Gotthelf sind es einmal mehr «wohlbekannt(e) Namen», wie Baron Raisciac oder Graf Esterhazy, die den standesbewussten Ferschengelder beeindrucken und Vertrauen schöpfen lassen. In Andreas' Zustand, der von einer heillosen «Verwirrung der Begriffe» gekennzeichnet ist, bedeuten diese Namen historische und klassenspezifische Orientierungspunkte. Die Tatsache, dass es sich bei den höchstwahrscheinlich erlogenen Bekanntschaften des Maskierten nur um Phantome handelt, die sich nach ihrer Nennung gleich wieder in Luft auflösen, ist symptomatisch für die scheiternden Orientierungsversuche des jungen Ferschengelder (2013: 354, 355).

Por su parte, Andreas no puede decir directamente que busca hospedaje, aunque quiere apresurarse empieza por contar información irrelevante, pero de la cual tiene certeza porque son los lugares que visitó durante su trayecto, es decir, algo pasado y concluido:

Andreas wollte sich beeilen, es dünkte ihn unartig, einen Herrn, der nach Hause ging, zu dieser Stunde lang aufzuhalten, er sagte schnell, daß er ein

Fremder sei, eben angekommen aus Wien von Villach in Kärnten und über Görz. Sogleich erschien ihm weitschweifig und ungeschickt, daß er die Stationen genannt hatte, er wurde verlegen und verwirrt sich im Italienischreden (Hofmannsthal 1992: 8).

En lugar de presentarse con su nombre, Andreas hace de la ruta su identidad nombrando los lugares por los que ha pasado, como si ésta lista pudiera explicar quién es él. La desorientación del joven viajero también se expresa en su habla; aunque recurre a la información que ya conocía para orientarse en el diálogo, no logra enlazarla con su pregunta sobre el hospedaje y sólo resalta su confusión.⁵⁷ Esta confusión a su llegada marca la actitud que va a predominar durante su estancia en Venecia.

Martin Nies comenta que la presencia del enmascarado al inicio de la estancia le imprime a la ciudad el significado de anomalía: «Die erste Begegnung des Protagonisten in Venedig, mit einem maskierten Herrn, ‹unter dem Mantel im bloßen Hemde› etabliert das Paradigma ‹Abweichung› wiederum als maßgebliche Semantik des Raumes» (2014: 226). Efectivamente, éste es el primero de una serie de personajes anómalos, unas veces en apariencia física y otras en acciones, que contribuyen a que Andreas se suma gradualmente en la confusión.

2.3.3 Gustav von Aschenbach:

La llegada a «das märchenhaft Abweichende»

La llegada a Venecia en la que se describe el encuentro más espectacular y emocional con la ciudad es la de Gustav von Aschenbach. Esta dramática llegada se logra porque el viajero tiene la primera vista de la ciudad desde la cubierta de un barco, es decir, porque llega por agua.

Sobre la cubierta del barco, Aschenbach se instala en una posición desde la que puede tener una vista completa de la ciudad en el momento de llegar. Esta postura remite a la vez a Odiseo, a los marineros, a los que han hecho del viajar y navegar su forma de vida en contraste con la vida sedentaria que ha llevado Gustav: «Er stand am Fockmast, den Blick im Weiten, das Land erwartend» (Mann 2008: 190). Como Odiseo preparándose a escuchar las sirenas, como un marinero que después

57 Con esto se toca otro de los temas recurrentes en la obra de Hoffmannsthal, el problema de las limitaciones de la lengua para describir o expresar ciertas situaciones.

de días y días de navegación sabe que verá pronto tierra, Aschenbach se coloca en el mástil delantero para ver la ciudad. Ehrhard Bahr comenta la alusión al viajero por antonomasia: «Venedig liegt an dem Märchenmeer, das der blaugelockte Poseidon gegen Odysseus und seine Gefährten erregte [...] Der Schriftsteller (Aschenbach) konnte sich von diesem Standpunkt aus in die antike Welt zurücksinnen, die seine Leidenschaft vergeistigte» (2005: 35). Así que la posición que toma Aschenbach lo escenifica como el viajero que está a punto de llegar no sólo al lugar sino también a un tiempo anhelados: al tiempo del mito. Y se mantiene en esta posición pese a que la ansiada vista se retrasa debido a que el arribo se posterga. En estos minutos recuerda al poeta que dedicó unas líneas a la ciudad «dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Träumens aus diesen Fluten gestiegen waren» (Mann 2008: 190); la mayoría de estudiosos de la obra concuerdan que se refiere a los siguientes versos de August von Platen, en los que también describe su llegada a Venecia por mar: «Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke / als aus der Flut Palladios Tempel stiegen / an deren Staffeln sich die Wellen schmiegen / die uns getragen ohne Falsch und Tücke.» (cfr. Henry 2003: 32; Bahr 2005: 30) Para Platen es como si el conjunto arquitectónico surgiera del agua, como si la ciudad fuera el resultado de un nacimiento mítico y no una construcción en la que trabajaron muchas manos. El verso final del poema de Platen acentúa la emoción de la llegada y el sentimiento de reverencia por la ciudad: «Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne: Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?»⁵⁸ Esta vista concuerda con la esperada

58 Tanto Seán Henry como Ehrhard Bahr citan también el siguiente verso del poema «Tristan» de Platen: «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode anheimgegeben» que corresponde con el motivo de la Muerte de la novela. Sin embargo, Seán Henry confirma que los versos que directamente se relacionan con la descripción que Aschenbach hace en su llegada a Venecia son los arriba citados «Venezianische Sonette». Además de ello, Henry examina en detalle las evocaciones de la obra de August von Platen en *Der Tod in Venedig*, menciona que Mann tenía los diarios del poeta y cita el resumen que Wolfgang Popp hace de éstos: «das erste authentische autobiographische Zeugnis eines deutschen Dichters über seine homosexuelle Selbsterkenntnis und das Leiden an seiner Homosexualität». También comenta que Mann se ocupa de los diarios en un ensayo, «da er das Verhältnis von Homosexualität und künstlerischer Empfindsamkeit behandelt, darf er auch als ein Schlüsseltext im Zusammenhang mit der Novelle *Der Tod in Venedig* gelten.» (2003: 219) Es decir, para Henry hay una relación entre el descubrimiento de Aschenbach de su homosexualidad y el impulso que siente por escribir durante su estancia en la Lido y con Tazio a la vista, en contraste con el agotamiento creativo que había sentido en Múnich: «Er wünschte plötzlich zu schreiben. [...] Der Gegenstand war ihm ge-

por Aschenbach «stets hatte die Stadt ihn im Glanze empfangen» (Mann 2008: 190). Ambos se deslumbran por la belleza del conjunto arquitectónico iluminado por los rayos del sol y esto es un prelude de la vista de Tadzio, otra belleza iluminada por el sol que deslumbrará a Aschenbach durante su estancia y cuyas consecuencias ya presente al ver la plaza de San Marco: «und von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt, prüfte er sein ernstes und müdes Herz, ob eine neue Begeisterung und Verwirrung, ein spätes Abenteuer des Gefühles dem fahrenden Müßiggänger vielleicht noch vorbehalten sein könne» (Mann 2008: 190, 191).⁵⁹ La belleza visual va a significar una aventura para el escritor a quien se describe como un ocioso en movimiento, imagen que contrasta con la de intelectual sedentario y disciplinado que era en Múnich. Durante la navegación ha sido pasivo en cuanto a producción de textos, pero el movimiento del barco incita sus emociones y su memoria que le presenta las líneas poéticas que crean y confirman la vista que tiene frente a sus ojos, y que le hacen sentir que en esta estancia vivirá una aventura: «ein spätes Abenteuer des Gefühles» (Mann 2008: 191). Pensando esto y con su cuerpo llevado en lento pero constante desplazamiento por el barco ve la costa y la isla en la que sus emociones vivirán esa aventura: «die Bäderinsel» (Mann: 2008: 191), la isla de los vacacionistas: la isla Lido.

La llegada a Venecia se ralentiza, el barco se mantiene todavía durante un tramo en movimiento para después, como si quisiera jugar con la expectación del viajero, detenerse en un punto que ofrece una vista muy diferente a la que él esperaba: «Der Dampfer ließ sie zur Linken, [...] und auf der Lagune, angesichts bunt armseliger Behausungen, hielt er ganz, da die Barke des Sanitätsdienstes erwartet werden mußte» (Mann 2008: 191). El viajero no había adoptado la posición en la parte delantera del barco para ver estas casas que ofrecían una vista desalentadora. Por

läufig, war ihm Erlebnis; sein Gelüst ihn im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen auf einmal unwiderstehlich. Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten» (Mann 2008: 221).

59 Como Bernard Dieterle lo indica, esta es la primera vez que se le llama «fahrenden Müßiggänger», designación que se repetirá con algunas variaciones durante su estancia en Venecia, sobre todo durante la navegación en góndola. El ocio con el que vive Aschenbach a partir de su arribo en Venecia se contrapone a la forma de vida que había llevado en Múnich y enfatiza su crisis: «Der älternde Dichter erlebt hier, was ihm nicht einmal als Kind beschieden war, nämlich «Müßiggang» [...]. Für Aschenbach [...] steht das müßige, träge-getragene Leben im völligen Gegensatz zu seiner Lebensauffassung der Askese, des Durchhaltens, des Heroismus der Schwäche» (1995: 331, 332).

si fuera poco, el cielo también amenaza con arruinarle la vista que espera: «Himmel und Meer blieben trüb und bleiern, zeitweilig ging neblichter Regen nieder» (Mann 2008: 190). Es así que se juega con este sentido del viajero, se le ofrecen vistas que distan mucho de las que él espera y esto a la vez incrementa su inquietud por tener la vista resplandeciente, «im Glanze» (Mann 2008: 190), de la ciudad.

Además, la escala y la espera del servicio de enfermería son un recordatorio de que Venecia fue una de las primeras ciudades portuarias en implementar medidas para prevenir la llegada de las pestes a tierra firme, puesto que los barcos venidos de lejos podían acarrear además de mercaderías también pestes. Es así que estableció islas para revisar las mercancías y a los tripulantes, así como para guardar cuarentena: los Lazzarettos. La mención del servicio de enfermería alude también al desarrollo funesto de la estancia de Gustav en Venecia, causado por una enfermedad llegada por mar.

Tras estos intervalos, el viajero tiene finalmente la vista que anhelaba y para la que se había preparado tomando una posición en el barco que le ofreciera una buena vista de la ciudad:

So sah er ihn denn wieder, den erstaunlichsten Landungsplatz, jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks, welche die Republik den ehrfürchtigen Blicken nahender Seefahrer entgegenstellte: die leichte Herrlichkeit des Palastes und die Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels, den Durchblick auf Torweg und Riesenuhr, und anschauend bedachte er, daß zu Lande, auf dem Bahnhof in Venedig anlangen, einen Palast durch eine Hintertür betreten heiße, und daß man nicht anders als wie nun er, als zu Schiffe, als über das hohe Meer die unwahrscheinlichste der Städte erreichen sollte (Mann 2008: 192).⁶⁰

Aschenbach encuentra lo que sus ojos ansiaban vehementemente y lo que los navegantes podían ver al llegar: un puerto con una combinación arquitectónica sin-

60 Thomas Mann traslada a su protagonista la emoción que él mismo experimentó cuando vió Venecia desde la cubierta de un crucero: «Ich stand den ganzen Nachmittag auf Deck und betrachtete die geliebte Komposition: die Säulen mit dem Löwen, dem Heiligen, die arabisch verzauberte Gotik des Palastes, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels; ich war überzeugt, kein Gesicht der kommenden Fahrt werde vor meiner Seele dies Bild überbieten können; ich schied mit wirklichen Schmerzen» (1997: 409, 410).

gular. Las primeras edificaciones que Gustav menciona son el Palazzo Ducale y el puente de los suspiros, cuya mención en este orden recuerda a los versos de Byron en *Childe Harold's Pilgrimage Canto the Fourth* (1817) y que enfatizan las oposiciones con las que se encuentra el visitante en Venecia «I stood in Venice on the Bridge of Sighs / A palace and a prison on each hand» (Byron 1933: 55), puesto que el palacio ducal y la prisión se encuentran frente a frente unidos por el *ponte dei sospiri*. Si bien Aschenbach no percibe o no pone atención a la prisión, sí lo hace al lugar que era conexión entre estos opuestos y que significaba el último lugar de libertad o de vida para los que iban a la prisión o a la pena capital, como lo explica el mismo Byron en una nota a sus versos. A diferencia del narrador en *Childe Harold*, Gustav von Aschenbach no se encuentra entre estos dos edificios, sino que los ve desde un punto de observación más abarcador, desde el que puede ver las construcciones que materializan los contrastes de la ciudad y los símbolos que dan testimonio de lo que alguna vez fue la República de Venecia. Sobre esta imagen comenta Angelika Corbineau-Hoffmann: «statt der erfüllten Realität des Staates und der Stadt vor 1797 bietet sich nun eine leere Kulisse dar, die der Ergänzung durch die Imagination und der Bereicherung durch Vorstellungsbilder bedarf» (1993: 168). El Estado para el que se construyeron las columnas del león y del santo ya no existe; si se erigieron para avisar a los navegantes llegados de tierras lejanas que entraban a la República de Venecia, a partir de 1797 quedan allí para que quienes los miren los signifiquen según su propia imaginación. Y Aschenbach ve en esta composición a «die unwahrscheinlichste der Städte»⁶¹ (Mann 2008: 192), un lugar irreal, imaginario, maravilloso, hecho que se enfatiza con su denominación de la *Basilica di San Marco* como «Märchentempel». Cabe recordar, además, que su elección de destino de viaje fue dirigida por la búsqueda de «das märchenhaft Abweichende» (Mann 2008: 187), por lo que es oportuno revisar el significado que tiene Märchen en la obra manniana. Leonie Marx examina los puntos de encuentro entre los cuentos de Hans Christian Andersen y la obra de Mann, debido a que los mismos fueron una

61 Martin Nies comenta que no es sólo el personaje manniano quien llega a Venecia con la perspectiva de encontrar un lugar irreal, sino que es una constante de los relatos que llevan a sus protagonistas a Venecia: «Seit dem 18. Jahrhundert suchen Reisende in der Literatur und sei dem 20. Jahrhundert auch im Film in dieser Welt zu finden, was ihnen in der eigenen Heimwelt wesentlich mangelt. [...] Ein Sehnen der erzählten Individuen nach dem Besonderen, einer Abweichung vom Herkömmlichen, motiviert die Aufenthalte an diesem Ort» (2014: 13).

de sus lecturas favoritas de infancia, y describe de la siguiente manera el enlace entre ambos autores: «sie besteht [...] in der Gegenüberstellung von banal-alltäglicher Umgebung und zeitenthobenem Bereich des Phantastischen» (1990: 190).

De aquí se puede deducir que para Mann lo «märchenhaft» (es decir, lo característico del cuento de hadas) crea una zona que se contrapone a lo cotidiano y que se sale del tiempo empírico. A esta zona se entra por la vía de los sentidos: el protagonista de *Holundermütterchen* de Andersen huele té de saúco y el de *Kleiderschrank* de Mann coñac y así, por medio del olfato, es que ambos acceden a un mundo fantástico. Por su parte, Aschenbach entra por medio de la vista a la zona de lo «märchenhaft», pero es el olfato el que le avisa que hay un elemento anómalo que está entrando a ella «einen süßlich-offizinen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte» (Mann 2008: 229). Es el primer indicio de la enfermedad, sin embargo, no puede decirse que lo saca de la zona de lo «märchenhaft», al contrario, lo reafirma en su decisión de quedarse en ella.

Por otra parte, la arquitectura de la basílica en estilo bizantino remite al oriente y con ello a otra forma de vivir el tiempo y el espacio. Así que, en su llegada a Venecia, Gustav von Aschenbach exterioriza su deseo de vivir fuera de las formas y normas espaciales y temporales con las que vivía en Múnich y comprueba que sólo puede salir de esa cotidianidad por la vía sensorial.

2.3.4 Alice: La llegada al espacio onírico

Alice llega a la ciudad de los reflejos acuáticos con grandes expectativas. Tanto es así que permanece más de una hora con los ojos cerrados con la ilusión de abrirlos al llegar y sorprenderse ante la primera vista. Sin embargo, alguien da un falso aviso de llegada y los abre antes de tiempo, pero no se dice qué es lo que ve, solamente se menciona su desilusión por haberse preparado en vano; tampoco se dice nada sobre su primera vista de la ciudad al salir del tren o cuando llega al hotel. Su estancia inicia en el hotel, al otro día de su llegada, cuando su maestra descubre que se ha resfriado y le receta «un día de encierro» (Pitol 1989: 35), así que las primeras impresiones son del hotel más que de la ciudad: «La elección del hotel es un acierto. El cuarto es pequeño, sobrio y elegante y posee una nota de asepsia distinguida» (1989: 35). Alice da la razón a su colegio en la elección del hotel por características que son comunes a muchos otros hoteles y que a la vez coinciden con las de los colegios privados de jóvenes ricas como ella. Su veredicto favorable a su habitación confirma que su gusto está determinado por la estética y sobre todo

por los valores de su colegio y de su familia inglesa acomodada. Esta situación recuerda a lo que Sergio Pitó comenta sobre los personajes de Henry James:

Americanos prósperos, personajes casi de invernadero, con una conciencia moral rígidamente establecida y una curiosidad intelectual muy despierta, [...] se dejan caer por Roma, por Florencia o por Venecia para transformar sus nupcias con el sol en nupcias con el arte y vivir zozobras y conflictos de una complejidad atroz dada la tensión entre las exigencias de su formación puritana (con el implícito sentimiento de renunciación para el que parecen haber nacido) y el relajamiento de los hombres y mujeres de esas tierras soleadas, quienes parecerían haber sido creados para el mero disfrute del placer, [...]. El encuentro se realiza de manera siempre dramática entre los apuestos vástagos de la aristocracia italiana y las jóvenes herederas americanas que pasan su tiempo perfeccionándose en museos y catedrales. [...] para los hijos de la sociedad puritana, la capacidad de discriminación y de elección se resuelve por lo general en una vocación para la renuncia, en una opción voluntaria y dolorosa de auto sacrificio. Esos personajes son casi siempre mujeres: intensos puntos luminosos en la espesura de un tejido oscuro (2006: 81, 82).

Aunque Alice Bowen no es americana sino inglesa y nunca se dice que su familia sea puritana, sí es una joven próspera, con «curiosidad intelectual muy despierta» (2006: 81) que llega a perfeccionar sus conocimientos culturales a Venecia. Como en una familia puritana, le han formado una conciencia moral rígida, que como se expone más adelante, entra en tensión con las formas de vida que conoce en Venecia. Sin embargo, aunque Alice muere al final de la historia, su resistencia a completar el viaje bajo la guía y supervisión de la maestra apunta más que a un sacrificio a un rechazo de la rígida moral.

Alice tiene su primer contacto con la ciudad desde la ventana del hotel: «a media tarde se decide a salir a la plaza. Se promete entrar sólo a una tienda de cristal que ha visto desde la ventana y asomarse a la iglesia que da carácter monumental a la plaza» (Pitó 1989: 35). La iglesia monumental es lo opuesto a su pequeño cuarto y una tienda de cristal con su mercancía brillante no puede ser sobria; estas construcciones son lo opuesto a lo que ha aprendido a apreciar y por eso despiertan en ella una curiosidad tal que la impele a salir para verlas de cerca, lo que implica desobedecer las instrucciones de la profesora.

Después de la sobria vida del colegio [...], la presencia fantástica de los edificios que ciñen el espacio por dónde camina, la palmera en el centro, la enredadera de aterciopeladas flores de tonos avinados que penden de la terraza de un palacio de muros de color ocre, la dejan deslumbrada. Admira a la gente, ese aparente abandono de sus cuerpos, la soltura en el andar. Sus pasos le parecen, en comparación, los de una inválida. Cruza la plaza y se detiene bajo un toldo frente al aparador que veía desde su ventana. No es una cristalería, como había pensado. Las figuras transparentes y brillantes que veía eran estuches de piedras preciosas (Pitol 1989: 36).

La palmera que está en el centro hace pensar en una imagen onírica porque es un árbol común de lugares tropicales, muy alejados de Venecia; además, «la presencia fantástica de los edificios» (1989: 36) en el paseo de una joven que se llama Alice remite a los entornos que describe Lewis Carroll en su obra homónima. Esta reminiscencia comienza con las actividades anteriores al paseo: «al mediodía le llevan el almuerzo y una jarra de vino; vuelve a dormir otro rato y a media tarde se decide a salir a la plaza» (Pitol 1989: 35). Alice toma vino, duerme y después aparentemente despierta y sale a pasear. Sin embargo, se puede hacer otra lectura e imaginarse que Alice no despierta, sino que hace el paseo dentro del sueño como la protagonista creada por Carroll. A ambas Alices la mueve un profundo aburrimiento y una intensa curiosidad. En otro momento, Alice comenta que una de sus expectativas en Venecia es «resarcirse del ascético régimen del colegio» (Pitol 1989: 39), así que puede esperarse que no esté acostumbrada a tomar vino en el almuerzo —y seguramente en ningún otro momento de la estancia en el colegio— por lo que la bebida embriagante tendría fácilmente efecto en ella. De modo que, la mención del vino junto con el nombre de la protagonista le da a su visita un carácter onírico. Por otro lado, Sergio Pitol traslada a su protagonista el impacto que tuvieron en él los colores venecianos: «el color [...] estimulaba la mente, la imaginación y la memoria de modo extraordinario» (2007: 12)⁶²; como ya se comentó,

62 Sergio Pitol cuenta que visitó Venecia sin sus lentes por lo que no tuvo una vista diáfana de la ciudad, pero alcanzó a percibir la intensidad de los colores: «A medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía. Caminé tanto que aún hoy me queda la impresión de que aquel día incorporó una inmensa multitud de días. [...] Berenson escribe: «Their mastery over colour is the first thing that attracts most people to the painters of Venice. Their colouring not only gives direct pleasure to the

Alice había crecido en el limitado y restrictivo espacio de un internado, por lo que la visión de los colores la confronta con emociones desconocidas. Si para Valentina la reacción de los turistas ante los estímulos venecianos es «convencional y casi forzada» (Cortázar 2014: 101) por lo repetitiva, en Alice la reacción es muestra de un auténtico resquebrajamiento interno. La joven compara su forma de moverse con la de la gente por las calles y la percibe como controlada y carente de fuerza, lo que muestra que comienza a ser consciente del control y las restricciones con las que la han educado.

Al llegar a lo que desde su cuarto le pareció una tienda de cristales descubre que es una joyería. El cristal de Venecia es famoso en el mundo por su singularidad artística debida, en parte, a que en ella se combinaban elementos de distintas partes de Asia que llegaron a Venecia gracias a su posición estratégica para el comercio marítimo, por lo que en una cristalería se concentraría la influencia de dos regiones, dato que Alice escucho de la enfática voz de su profesora: «Venecia trazaba el puente perfecto entre Oriente y Occidente» (Pitol 1989: 38). Con toda la información sobre la ciudad que la profesora le dio al grupo en el trayecto de tren, no es extraño que Alice se imagine una tienda de cristales al ver el negocio y no una joyería. Sobre todo, esta confusión muestra su anhelo de encontrar algo distinto en Venecia, algo diferente a lo que su sociedad la había acostumbrado a apreciar. Al ver las joyas, Alice no tiene ninguna decepción, pero tampoco sorpresa, simplemente vuelve al esquema de pensamiento inculcado en su cabeza y se imagina en el futuro de acuerdo con lo que hasta ese momento ha aprendido que es su papel en la vida: «un día se casaría con un hombre célebre que la llevaría a cenas y recepciones donde podría lucir joyas como aquéllas, o tal vez mejores, porque las que con relativa seguridad heredaría de su tía Ann tenían fama de ser insuperables» (Pitol 1989: 36). Alice está en Venecia porque allí la han llevado a ella y sus compañeras para que amplíen sus conocimientos culturales y en el futuro puedan ser buenas acompañantes de esposos célebres con los que asistirán a eventos en los que ellas mismas fungirán como adorno social. En este papel podrán satisfacer el único de-

eye, but acts like music upon the moods, stimulating thought and memory in much the same way as a work by a great composer. [...] Sí, el color, ese gris preponderante que percibía, con fondos ocres, rojos de Siena, verdes botella y constantes dorados se convertía no sólo en fuente de placer para mis ojos maltrechos, sino que estimulaba la mente, la imaginación y la memoria de modo extraordinario» (2007: 7).

seo que les está permitido a las mujeres de su clase, el de comprarse joyas y otros artículos como lo comenta Getrud Lehnert:

Der Kaufrausch ist im 19. Jahrhundert und lange darüber hinaus der einzige Rausch, der Frauen in der dominanten Geschlechternorm zugestanden wird, weil er im semi-privaten Raum und scheinbar unsichtbar geschieht. Analog ist das Anschauen und Begehren von Konsumobjekten das einzige aktive Begehren, das Frauen –zumindest offiziell– zugestanden wird (Lehnert 2011: 160).

Mirar las joyas y desearlas está dentro de lo permitido, es más, de lo fomentado por la clase burguesa, porque una mujer cuyos anhelos se satisfacen con el consumo no puede volverse independiente

Al ver la tienda desde la ventana y junto a «la iglesia que da carácter monumental a la plaza» (Pitol 1989: 35) la percibe como algo distinto, algo opuesto a su cuarto y a su realidad. Al verla de cerca y descubrir lo que en realidad es, también recuerda lo que ella es, lo que su educación y su sociedad están haciendo de ella y sus expectativas para el futuro. Este reconocimiento la llena de orgullo, piensa además en las joyas que va a heredar y parece feliz con esta expectativa. Sin embargo, su cuerpo delata cierta inconformidad al moverse para ver algo que la saca de estos pensamientos y que le muestra otra posibilidad de ser:

De pronto en un momento en que vuelve la cabeza hacia el portón de la iglesia vecina, una persona la impresiona de modo muy vivo. Se trata de una mujer que debe frisar en los sesenta años. Le llama la atención su esbeltez, su ferocidad, su belleza, su agobio; camina como sonámbula y a la vez con la firmeza que se podría conceder a la reina de Venecia si tal cosa existiera (Pitol 1989: 36).

Alice percibe en esta mujer características extremas que pueden ser contradictorias, como su forma de caminar. Además, le calcula 60 años, la misma edad que tiene el Casanova del libro que Alice se ha llevado consigo al viaje y del que nunca dice el título, pero es claro que se trata de *Casanovas Heimfabrt* de Arthur Schnitzler: «el libro que devoró la última noche en Lausana y que la aguarda desde el fondo de una maleta» (Pitol 1989: 35). En esta *Nouvelle* se representa al aventurero cuando sus años de joven conquistador ya han quedado atrás y no lo-

gra seducir a una joven matemática y lectora de Voltaire.⁶³ Pese a este fracaso, si se le pudiera conceder a alguien el título de rey de Venecia si tal cosa existiera, sería, sin duda alguna, a Casanova. Alice tiene fresca la lectura del libro por lo que puede establecer un paralelo entre esta mujer y Casanova atribuyéndoles características parecidas. A la vez, esta mujer puede ser una proyección a futuro de sí misma. Lo que ve es una mujer no domesticada, una persona que pese a su belleza no sirve de adorno a nadie, que camina soñando, pero que a la vez sufre; la mujer es una contradicción de emociones andando, pero nunca una «sombra[s] patética[s], gimoteante[s] y borrosa[s]» (Pitol 1989: 50), que es como ve a otras personas viejas de la novela, así como a las de su familia. Atraída por su presencia, Alice la sigue «cruza tras ella la plaza, la ve dirigirse a un callejón y entrar en un portón» (Pitol 1989: 37); no puede seguirla más y regresa a su cuarto, pero no la olvida y regresa más tarde a buscarla.

Aunque Alice llega a Venecia con sus compañeras y su profesora que todo lo explica, controlando así la mirada de las colegialas, no es esta llegada la que se describe sino la que hace sola, primero al mirar la ciudad desde su cuarto y después saliendo desobedientemente para observar de cerca las construcciones y percibir las con todos sus sentidos.

Este inicio marca la pauta de las decisiones que toma Alice durante su estancia en Venecia. Pudo haberse quedado en el espacio «pequeño, sobrio y elegante» (Pitol 1989: 35) de su cuarto, pero lo deja para ir junto al portón de la iglesia «que da carácter monumental a la plaza» (1989: 35) y de los edificios de «presencia fantástica» (1989: 36). Estas características arquitectónicas constituyen lo otro para Alice y con su fuga muestra su ansia por explorarlo, por conocerlo de cerca.

63 En realidad, Schnitzler representa a Casanova de 53 años, pero lo importante aquí es la edad que tiene en la memoria Alice y esa es «a los sesenta años» (Pitol 1989: 90). Justo antes de recordar al Casanova de su libro, piensa en su familia «ha pasado mucho tiempo en casas de campo de Inglaterra sentada al lado de tíos viejos» (Pitol 1989: 90), así que quizá son esos tíos viejos los que tienen 60 años y la joven atribuye a las personas mayores que la impresionan esa edad como contraposición directa a su familia: misma edad, pero actitud opuesta. Por eso puede ver en la mujer una proyección de sí misma opuesta a lo que debe convertirse de acuerdo con la tradición familiar.

2.3.5 **Valentina: La llegada al espacio de la repetición**

Como en el caso del protagonista de *Concierto Barroco*, no se describe la primera impresión de Valentina al llegar a la ciudad del color, sino que es un narrador omnisciente quien presenta la atmósfera y las circunstancias en las que la viajera la observa: «Los primeros días en Venecia fueron grises y casi fríos, pero el tercero estalló el sol desde temprano y el calor vino en seguida, derramándose con los turistas que salían entusiastas de los hoteles y llenaban la Piazza San Marco y la Mercería en un alegre desorden de colores y de lenguas» (Cortázar 2014: 100).

De los dos días grises y fríos Valentina no cuenta nada, como si Venecia con frío y sin color no fuera Venecia; ignora lo visto en esos días y describe directamente lo que sucede cuando sale el sol. La Venecia gris se menciona para dejar constancia de que existe, pero las experiencias de Valentina suceden en la Venecia soleada, iluminada y sensorial. Ella no tiene la vista de la ciudad desde un barco como Aschenbach, pero como para él, es la Venecia iluminada por el sol la que influye en su sensibilidad.

La viajera no tiene un plan ni consulta una guía para recorrer la ciudad, sino que abandona su voluntad al movimiento de la masa turística que camina como si fuera un solo cuerpo: «A Valentina le agradó dejarse llevar por la cadenciosa serpiente que remontaba la Merceria rumbo al Rialto. [...] Desde el Rialto miró Valentina los fastos del Canal Grande, y se asombró de la distancia inesperada entre ella y ese lujo de aguas y de góndolas» (Cortázar 2014: 100).

El símil de los turistas con una serpiente es doblemente acertado, primero por la cantidad de turistas que suelen apiñarse en el barrio de la Merceria y en el puente Rialto formando una larga fila; segundo porque este animal se mueve entre la tierra y el agua, como tienen que hacerlo las personas en Venecia. Como es típico de los turistas, la «serpiente» busca un lugar alto y famoso para tener un buen punto de observación. Cuando está sobre el Rialto, Valentina se siente lejos del agua y de las góndolas, como si desde abajo lo hubiera percibido más bajo; el puente Rialto se construyó con el plan de que por debajo pudieran pasar las embarcaciones más grandes que transportaban mercancías, así que es más alto que otros puentes de la ciudad. Pero más allá de los datos fácticos, el puente es para Valentina el lugar en el que corrige una percepción, es un punto nuevo de observación en una posición elevada desde la que puede comparar lo que había visto antes al nivel del

agua. Este inicio es un anuncio del papel tan importante que los puentes tendrán en la estancia de Valentina.⁶⁴

Después continúa su recorrido, sin plan, pero sin la oportunidad de perderse⁶⁵ porque siempre llega a los lugares a los que es sabido que se va a llegar en esta ciudad. Repetir los nombres ya conocidos, pasar por ellos, la hace consciente de que es parte de una masa humana en la que no es posible la originalidad, le confirma que es difícil separarse de la «serpiente» (Cortázar 2014: 100). Pensando en lo repetitivo y lo convencional vienen a su mente dos asuntos, familia y Adriano:

Penetró en las callejuelas que de *campo en campo* la llevaban a iglesias y museos, salió a los muelles desde donde podían enfrentarse las fachadas de los grandes palacios corroídos por un tiempo plomizo y verde. Todo lo veía, todo lo admiraba, sabiendo sin embargo que sus reacciones eran convencionales y casi forzadas, como el elogio repetido a las fotos que nos van mostrando en los álbumes de familia. Algo –sangre, ansiedad, o tan sólo ganas de vivir– parecía haber quedado atrás. Valentina odió de pronto el recuerdo de Adriano (Cortázar 2014: 101).

Valentina establece una cadena de relaciones al caminar por la repetitiva arquitectura veneciana: a una plaza con iglesia la sigue otra plaza con iglesia y de tanto en tanto también un museo y así *ad infinitum*, ya que los visitantes se confunden fácilmente en ese laberinto de callejones y plazas; esta repetición de conjuntos arquitectónicos que se han convertido en imágenes de innumerables postales, fotos y libros de arte provocan el mismo número infinito de reacciones iguales; de forma similar, las imágenes estampadas en los álbumes familiares son una repetición de los ritos sociales de esta institución: imágenes de la boda, del nacimiento de los hijos, de sus cumpleaños, las vacaciones, etc. y todas provocan las mismas reacciones, mismas que a base de repetirse se vuelven reflejas, maquinales, sin «sangre» o sin «ansiedad». Ante esta repetición, Valentina piensa en Adriano, porque el ini-

64 En el apartado de Espacios Puente se examina el papel de los puentes en la estancia de Valentina y se muestra que le ofrecen varias perspectivas para observar la ciudad y a la vez su situación.

65 Perderse según la famosa definición de Walter Benjamin: «sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt» (1950: 12).

cio de una relación amorosa es el inicio de una cadena de repeticiones. Como los grandes palacios desgastados por el tiempo y el agua, Valentina ve lo desgastadas que están las relaciones de pareja. Cabe marcar que son las fachadas de los palacios, su imagen externa lo que Valentina ve en descomposición, no el interior, tal como lo que muestran las fotos son las imágenes externas de las relaciones. Esto da lugar a pensar que en el fondo de las relaciones puede haber otra realidad que no sea repetible, ya que finalmente cada humano es único, pero es la interacción con la sociedad lo que lo moldea y compele a uniformar sus relaciones de forma que encajen con la imagen social que se promueve en un contexto histórico preciso.

Aunque Valentina llega sola a Venecia y al principio se da sólo su perspectiva, después de su recuerdo de Adriano interfiere Dora, quien como se explica en el primer capítulo, tiene la doble función en el relato de compañera de viaje y a la vez comentadora y crítica de lo que describe el narrador intradieгético, comentarios que se destacan del resto de la narración con letra cursiva para marcar la incidencia de una nueva perspectiva:

Se hace pensar cómo se quiere a Valentina, pero otras opciones son posibles si se tiene en cuenta que ella optó por irse sola a Venecia. Términos exagerados como odio y repugnancia ¿se aplican en verdad a Adriano? Un mero cambio de prisma, y no es en Adriano que piensa Valentina mientras vaga por Venecia (Cortázar 2014: 101).⁶⁶

Para Dora, si Valentina hubiera querido solamente huir de Adriano, habría seguido el viaje con ella, pero no fue así. Plantea que Adriano no puede inspirar los términos fuertes que usa Valentina al recordarlo. Además, el comentario está insertado en medio de los pensamientos de Valentina, con lo que se vuelve una suerte de pensamiento subconsciente, un pensamiento que está allí latente y que Valentina no deja salir a la luz.⁶⁷ Dora impugna la interpretación de los pensamientos de Valentina del narrador omnisciente, que como un *Deus ex Machina*

66 Las incursiones de Dora se encuentran en cursivas en el relato.

67 Los comentarios de Dora suelen estar insertos en medio del discurso del narrador omnisciente de los pensamientos de Valentina, por lo que se convierte en una especie de narrador omnisciente alternativo.

cree saber todo lo que sucede en el interior de los personajes, pero cuyos juicios están limitados por sus prejuicios de las relaciones, y para quien una mujer sólo puede estar pensando en un hombre.⁶⁸ Es decir, deja fuera a Dora porque no puede considerar la posibilidad de que Valentina piense en una mujer. Dora defiende la otra interpretación y su lugar en los pensamientos y miedos de Valentina.⁶⁹ De esta forma hay dos voces que se apropian los pensamientos de Valentina y los discuten, por lo que es necesario observar los movimientos de Valentina para ver hacia donde se dirige, en independencia de las voces que quieren tomar el lugar de sus pensamientos.

El pensamiento que interrumpe el comentario de Dora es el siguiente:

Venecia [comentario de Dora] se le daba como un admirable escenario sin los actores, sin la savia de la participación. Mejor así, pero también mucho peor; andar por las callejuelas, demorarse en los pequeños puentes que cubren como un párpado el sueño de los canales, empezaba a parecer una pesadilla. Despertar, despertarse por cualquier medio, pero Valentina sentía que sólo algo que se pareciera a un látigo podría despertarla (Cortázar 2014: 101, 102).

Valentina está sola y no tiene que actuar ninguno de los papeles que hasta ese momento había tenido en sus relaciones, ya sea en las familiares como esposa o madre, o de amante de Adriano o de amor platónico de Dora. Está sola en el gran escenario, puede repensarse y elegir qué papel quiere actuar. Mientras lo elige, la asalta el miedo de volverse inmóvil como el agua estancada de los canales, porque no querer repetir papeles también podría llevarla al aislamiento y la inactividad. Piensa que hace falta un movimiento violento que la despierte. Un movimiento así se da gracias a la intervención de su *Cicerone* en la ciudad, aspecto que se analiza en el siguiente apartado. Mientras tanto, en este primer encuentro con la ciudad puede

68 El cuento inicia con la introducción del autor que dice que escribió el primer borrador en 1954 y 22 años después está introduciendo las intervenciones de Dora «Reescribirlo sería fatigoso y, [...] desleal, como si fuera el relato de otro autor. [...] Puedo en cambio dejarlo tal como nació. [...] Es entonces que Dora entra en escena» (Cortázar 2014: 82). Se obvia que el autor de la introducción es Julio Cortázar, pero además narrativamente se describe como «autor», es decir, adopta claramente el género masculino. Es por este motivo que hablo del narrador omnisciente con este género.

69 En el apartado Huida a Venecia se analiza con más detalle el papel de Dora.

verse que la imagen de la ciudad agotada por la repetición excesiva de sus imágenes y del turismo masivo le sirve de punto de comparación para observar sus propias relaciones y percibir su miedo a la homogeneización y la domesticación.

2.4 *Ciceroni*

Es frecuente que los viajeros y las viajeras al llegar a un lugar nuevo busquen a una persona para que les muestre y explique los sitios relevantes o de interés para los ojos forasteros. Debido a su elocuencia, estos relatores de lugares son llamados *Ciceroni*. Los viajeros suelen buscarlos también para que les recomienden algún hospedaje o que los presenten con las personas clave para cumplir sus propósitos de viaje. Algunos *Ciceroni* van más allá de explicar el lugar y posibilitan la entrada a zonas secretas o de difícil acceso, que de otra forma permanecerían ocultos o inaccesibles a los y las visitantes. Su ayuda es importante, además de por las razones ya mencionadas, porque conocen a la gente del lugar y pueden servir de intermediarios entre locales y forasteros. En las obras que aquí se examinan, los y las protagonistas conocen a personas que los guían y llevan a lugares de Venecia que son determinantes para la exposición del conflicto o en los que conocen a personajes que contribuyen a la exteriorización del mismo. A continuación, seguiremos a los viajeros y viajeras en su camino a Venecia y en su recorrido por la ciudad para conocer a los personajes que cumplen con este papel de *Ciceroni* y descubrir a qué lugares los llevan. En este rastreo es importante observar los movimientos que hacen los protagonistas al seguir a sus guías y los lugares de tránsito rumbo al destino.

Un aspecto importante a analizar es la apariencia física de estos *Ciceroni* así como la impresión que causa en los protagonistas. Sus rasgos suelen tener cierta artificialidad y en el caso de uno porta una máscara. En el capítulo 3 se expone que las fachadas de los edificios les dan a los viajeros la sensación de moverse por un enorme escenario y como consecuencia los motiva a adoptar un papel que sólo tiene vigencia durante su estancia en la ciudad. De igual forma, la artificialidad de los rasgos contribuye a la sensación de los viajeros de estar en un teatro y motivarlos para que ellos mismos ejecuten un papel.

Además de los rasgos físicos, los gestos y la actitud de los guías juegan un papel preponderante en la percepción de los visitantes. Así como en los canales de la ciu-

dad los viajeros ven reflejada su imagen deformada por la luz y las ondas del agua, lo que les permite reconocer aspectos que les habían pasado desapercibidos en los reflejos de los espejos llanos, en las actitudes y gestos de sus acompañantes suelen también reconocer característica que no habían notado. Es decir, al ver ciertos gestos y actitudes ejecutados con cierta exageración o de forma artificial, pueden ver develadas las que ellos y ellas han mantenido ocultas para conservar una posición en la sociedad a la que pertenecen o para crear lo que Arthur Schnitzler llamó «die gepflegten Masken des Alltags» (1961: 115).

2.4.1 El viajero de *Concierto barroco*: El Cicerone músico

Como ya lo anuncia el título de la novela, un suceso central de la historia es un concierto barroco y para llegar al lugar en el que se celebra funge como guía nada más y nada menos que el músico barroco más famoso de Venecia: Antonio Vivaldi. El compositor y el protagonista se conocen en la *Botthege di Caffè* [sic]⁷⁰, salen de allí y el veneciano lo lleva al *Ospedale della Pietá*. Mas adelante, el músico ocasiona que el protagonista vaya a la isla-cementerio San Michele y después a la ópera, lugares todos que son decisivos para la exposición del conflicto: en el *Ospedale* el protagonista atestigua cómo su sirviente Filomeno acalla la música de los maestros europeos con su improvisación, hecho importante si se recuerda su preferencia por la música europea compuesta de forma sistemática, como si esta fuera superior, una idea difundida por sus antepasados colonizadores; a la vez, le hace notar la influencia africana en la cultura americana, misma que él había ignorado hasta ese momento. Posteriormente, la puesta en opera de la historia de Montezuma, lo lleva a un viaje por el tiempo a la batalla entre aztecas y españoles, que pone de manifiesto de qué lado están sus sentimientos, independientemente de la posición que su raciocinio y su prosperidad económica le habían otorgado hasta ese momento. Como lo resume Filomeno, lo ópera lo lleva a ver lo que su posición económica no le permitía: «¿Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por nuestra propia voluntad?» (Carpentier 1983: 198) Pero, sobre todo, la invitación de Vivaldi a contar la historia dos veces, en la *Botthege di Caffè* y en el cementerio San Michele, le da la opor-

70 En el apartado Llegada al escenario de las intersecciones se examina la referencia a la obra de Carlo Goldoni *La bottega del caffè* (1750).

tunidad de exponer la historia de diferentes formas, intercambiando posiciones en los frentes de las culturas envueltas en el suceso, y con ello lo obliga a verbalizar diferentes perspectivas.

El protagonista y Vivaldi se conocen durante el carnaval. Se describe al músico con cierto aire artificial, otorgándole un carácter carnavalesco, incluso él mismo llama a su rostro «careta»:

el Fraile Pelirrojo, de hábito cortado en la mejor tela, adelantando su larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida. –«Como he nacido con esta careta no veo la necesidad de comprarme otra»– dijo riendo (Carpentier 1983: 168).

La nariz aguileña o corva es el rasgo que distingue una de las máscaras tradicionales del carnaval y personaje de la *Commedia dell'arte* Pantaleone, mercader rico y mezzquino que personifica la avaricia mercantil. Además, Pantaleone porta una capa negra, como el hábito del fraile, que al «estar cortado en la mejor tela» deja claro que no es un hábito de pobreza, como en algunas órdenes (*cf.* Spörrri 1963: 19–21). Así, el viajero puede ver en la persona de Vivaldi una imagen hiperbólica de sus propias características: el afán con el que resguarda sus riquezas lo ha llevado a acarrear muchas de sus posesiones en este viaje. Además, confía en que le aseguran respeto y admiración a donde quiera que llegue. De esta forma, aunque no está viajando con planes comerciales y en este sentido no se puede identificar con la imagen de Pantaleone, sí puede hacerlo por su opulencia y ostentación de bienes.

Lo primero que hace Vivaldi es preguntarle al protagonista por la procedencia del disfraz que porta: «¿Inca?» a lo que el protagonista aclara «mexicano» (Carpentier 1983: 168) y sin más le cuenta la historia del último emperador azteca. Vivaldi escucha esta historia bajo el influjo del vino y se le ocurre que puede ser material para una ópera, porque así lo vio, no como un suceso real sino como ficción. A esto se contrapone que el disfrazado de Montezuma percibe una obra de ficción como factual, ya que comenta que «no puede haber reyes en Dinamarca porque [...] los reyes mueren por unos venenos que les echan en los oídos, y los príncipes se vuelven locos de tantos fantasmas...» (Carpentier 1983: 170), lo cual es una clara alusión a *Hamlet*. De manera que en este diálogo se confunden los hechos históricos y los ficcionales, mostrando que la ficcionalidad y la factibilidad son cuestiones de perspectiva.

Además de Vivaldi, en el café se encuentran los músicos Friedrich Händel y Domenico Scarlatti, y todos juntos deciden trasladarse a otro lugar:

Y como la conversación, ahora, iba derivando hacia divagaciones hueras, cansados del estruendo de la plaza que los obligaba a hablar a gritos, aturdidos por el paso de las máscaras [...] el ágil fraile, el sajón de cara roja, el riente napolitano, pensaron entonces en la posibilidad de aislarse de la fiesta en algún lugar donde pudiesen hacer música. Y, poniéndose en fila, llevando de rompeolas y mascarón de proa al sólido tudesco seguido de Montezuma, empezaron a surcar la agitada multitud, deteniéndose sólo, de trecho en trecho, para pasarse una botella de licor de cartujos que Filomeno traía colgada del cuello (Carpentier 1983: 170).

El traslado se describe como si cruzaran un mar, forma de trayecto recurrente en la novela y necesario para que el protagonista llegue a Venecia. Es de notar que inmediatamente atrás del «mascarón» va Montezuma. No se le da un papel relegado, va inmediatamente después del encargado de abrir paso entre la muchedumbre, reforzando esta apertura, mostrando fortaleza física y empeño por avanzar. Al portador le va quedando claro que, con este disfraz, con esta identidad, y no con la ostentación de sus riquezas puede gozar de reconocimiento y de un estatus especial.

Filomeno lleva la botella de licor, con lo que de alguna forma se le da el trabajo de cargador de provisiones, lo cual lo deja en el papel de sirviente que tenían los negros en el siglo XVIII en Europa y América. Pero este papel cambia durante el concierto barroco en el *Ospedale*, donde es su interpretación la que impone el ritmo.

Se dirigen al lugar en el que Vivaldi compone y enseña, por lo que pueden entrar pese a que ya es avanzada la noche: «¡Oh! ¡Divina sorpresa, maestro!» Y chiriaron las bisagras del portillo y entraron los cinco en el Ospedale della Pietá» (Carpentier 1983: 171). Y allí se celebra el concierto, suceso climático del viaje y de la novela.

2.4.2 Andreas: Gotthelff, *der Maskierte* y *Zorzi*

El joven viajero conoce a su primer *Cicerone* en el camino a Venecia. La personalidad y conversación de este hombre marcan el resto del viaje de Andreas, incluyendo la estancia en Venecia. Además, lo lleva al lugar en el que se cumple la etapa del Descenso. Por estas razones, es importante revisar la relación de Andreas con este primer guía antes de conocer al guía veneciano.

Andreas está viajando a caballo y hace una escala en Villach. Al albergue donde se hospeda lo sigue un hombre que se ofrece a ser su sirviente, pero Andreas lo rechaza. El hombre había intuido al ver a Andreas que era un joven noble realizando el *Kavalierstour* y emplea argumentos lisonjeros para convencerlo de que lo tome como sirviente:⁷¹

Der andere drauf läßt ihn nicht los, steigt Stufe für Stufe mit, immer quer in Frontstellung bis an die Tür, tritt dann in der Tür quer auf die Schwelle, daß sie Andreas nicht zumachen kann: daß es nicht schicklich wäre für einen jungen Herrn von Adel, ohne Bedienten zu reisen, in Italien gäbe das ein miserables Ansehen (Hofmannsthal 1992: 17).

Esta forma de insistir marca la pauta de la forma en que Gotthelff, el sirviente, se moverá mientras permanezca con Andreas: poniéndose frente a él y cortándole el paso para impedirle el avance o la entrada, como en este caso a su habitación. Más que una solicitud de trabajo es un asedio y más que sirviente se volverá un hostigador. Esta presentación también es una muestra de cómo serán en adelante las reacciones de Andreas a este hostigamiento: no puede mostrar su negativa de manera firme y convincente ni oponer resistencia al asedio físico. Como persona perteneciente a la nobleza tendría que saberse con la autoridad social para declarar sus decisiones sin lugar a contradicciones, pero no lo hace. Muy al contrario, sus gestos y palabras evidencian su inseguridad. Gotthelff ya no dejará a Andreas y será él quien marque el tempo de cabalgamiento. Más importante aún,

71 Los jóvenes del *Kavalierstour* solían hacer el viaje con un mentor, preceptor o maestro de corte (*cf.* Brenner 1989: 198). El hecho de que Andreas viaje solo hace suponer que su familia no tenía suficientes recursos para procurarle un acompañante, algo que hubiera incrementado mucho los gastos de viaje. Este hecho y la reacción de Andreas cuando pierde dinero muestran que sus padres no poseen una gran fortuna, pero con todo tratan de que su hijo cumpla con el tradicional viaje.

impone su voluntad en cuanto a la ruta y logra desviar a Andreas de la que tenía planeada: «Andreas hatte wollen auf Spittal und dann durchs Tirol hinabreiten, der Bediente aber ihn beschwätzt, links abzubiegen und im Kärntnerischen zu bleiben» (Hofmannsthal 1992: 20). Es de notar que la desviación de la ruta inicia con un movimiento hacia la izquierda, dirección que es frecuentemente usada para mostrar inconformidad, desobediencia. El camino los lleva a una finca en la que tienen lugar sucesos que son decisivos para el surgimiento de la escisión interior en Andreas. Es justo la desviación del plan original lo que da lugar a sucesos que Andreas no planeaba, como convivir con una familia de la nobleza de la provincia austríaca y enamorarse de la hija, porque sus expectativas se enfocaban en Italia. El cambio espontáneo de ruta, aunque fuera empujado por el acompañante, le presentó al viajero la ocasión de vivir experiencias que impulsaron la exteriorización de recuerdos y temores agazapados y que fueron decisivos en la exposición de su conflicto.

Volviendo al camino, se observa que después de que Andreas se deja persuadir de cambiar de ruta, percibe en la constitución del paisaje una composición que se corresponde con su estado anímico: «Sie ritten schweigend durch ein breites Tal, es war ein regnichter Tag, grasige Berglehnen links und rechts, [...] hoch oben Wald, auf dem faul die Wolken lagen» (Hofmannsthal 1992: 21); pese a la amplitud del valle, las nubes casi inmóviles y la lluvia hacen que el paisaje se perciba como un espacio cerrado. Esta imagen ilustra el estado interior de Andreas: se había dejado convencer por Gotthelfff de tomarlo a su servicio aun cuando no era su deseo y después se sintió atrapado en la situación.

Mientras cabalgan, Gotthelfff le cuenta sus anécdotas sexuales:

Andreas ritt schneller, der andere auch, sein Gesicht dicht hinter Andreas war rot vor wilder frecher Lust wie ein Fuchs in der rage. Andreas fragte, ob die Gräfin noch lebe. [...] Nun ritt er ganz dicht neben Andreas, anstatt dahinter, aber Andreas achtete es nicht. Der Bursch war ihm widerlich wie eine Spinne, aber von dem Gerede war sein zweiundzwanzigjähriges Blut aufgeregt (Hofmannsthal 1992: 23).

En este pasaje se puede notar la confusión que provocaba en el joven lo que Gotthelfff contaba y su presencia: Andreas cabalga más rápido como si quisiera huir de él y como si no quisiera seguir escuchando las historias que éste le cuenta,

pero por otro lado le pregunta enseguida si todavía vive la condesa, protagonista de la anécdota, con lo que anima a Gotthelff a seguir hablando. Además, acepta que cabalque junto a él en lugar de atrás, lo que de facto es una invitación a seguir contando. La cara de Gotthelff le parece «wie ein Fuchs in der rage» y «widerlich wie eine Spinne», sin embargo, aunque los califica negativamente es patente que estos rasgos animalescos contribuyen a que quiera seguir escuchándolo porque dirigen su atención a lo físico y lo hacen consciente de su carencia de experiencias sexuales. Estos rasgos incitan tanto su imaginación que Andreas se imagina un encuentro con una mujer en el que ambos actúan de forma instintiva, libres de las convenciones y reglas sociales que su estatus de nobles les exige guardar incluso en la vida privada. Las imágenes son tan intensas que llevan a su cuerpo a la parálisis: Andreas se detiene sin ser consciente de ello y Gotthelff tropieza con él. El ligero golpe del tropiezo saca a Andreas de su ensoñación y lo devuelve a la realidad del bosque con Gotthelff a su lado. Su percepción de la naturaleza en ese momento sólo puede ser negativa: «Das breite Tal ist ihm öd und widerlich, die Wolken hängen da wie Säcke» (Hofmannsthal 1992: 24). Nuevamente se describe la amplitud del valle, pero otra vez las nubes, con su aspecto pesado forman un contraste; más importante aún, se indica que este contraste en el paisaje es la percepción del cabalgado, que es a él a quien este valle desierto.

En el segundo día hay un cambio de dirección acompañado de un cambio en el cielo:

Den nächsten Tag ging die Straße bergauf. Das Tal zog sich zusammen, [...] tief drunten ein rauschendes Wasser. Die Wolken waren bewegt, manchmal fuhr ein Sonnblick wie ein Schwert hinab an den Fluß, zwischen Weide und Haseln leuchteten die Steine fahl weiß auf [...]. Dann wieder Dunkelheit, leichter Regen (Hofmannsthal 1992: 24).

Esta alteración constante en el paisaje de claridad a obscuridad está en consonancia con la fluctuación de sentimientos del joven cabalgador, incitada por la presencia de Gotthelff. El medio que usa para trasladarse, el caballo, le permite al viajero percibir muy bien los cambios de dirección cuesta abajo-cuesta arriba secundados por variaciones en el paisaje. Posteriormente, tanto en la estancia en la finca como en Venecia, se puede observar que continúa este movimiento constante de arriba hacia abajo en sintonía con la inestabilidad emocional del protagonista.

En el último tramo en el bosque, el cielo se oscurece y Gotthelff logra tomar la posición de su amo y va adelante. Gotthelff sabía que esto iba a pasar, porque él mismo había conseguido el caballo que monta Andreas, sabía de su mal estado, que no podría cabalgar un trayecto largo y que tendrían que buscar un hospedaje en Carintia. Gotthelff lleva a Andreas a la finca Finazzer que ya conocía y de la que había robado caballos. En este regreso continúa sus actos criminales y muestra que el significado de su nombre en su persona es blasfemo⁷² porque comete un acto criminal que lleva a Andreas a una situación límite, al confrontarlo de cerca con la crueldad y hacerlo sentir responsable de ese acto criminal por ser el amo, suceso que se examina en el movimiento de viaje denominado Descenso.

Después de la breve estancia en la finca Finazzer, Andreas llega a Venecia en donde tiene dos guías: del primero no se dice el nombre, sino que se hace referencia a él como «der Maskierte» (el enmascarado), «der Demaskierte» (el desenmascarado) o «der im Domino» (el que viste el Domino⁷³), denominaciones que no sorprenden porque en el siglo XVIII, era costumbre portar máscara también fuera del periodo de carnaval (cfr. Hüls 2013: 253)⁷⁴. No obstante, si se piensa que el joven Andreas está haciendo su *Kavalierstour*, en el cual además de traspasar fronteras geográficas se esperaba que los jóvenes cumplieran el paso a adultos, y por lo tanto cumplía un papel decisivo en la conformación de su identidad, es significativo que tenga un guía que no sólo carece de identidad en la medida que carece de nombre,

72 El nombre se puede dividir en dos: el sustantivo Gott = dios y helfff, cercano al verbo helfen = ayudar, por lo que el nombre en español significaría algo así como «ayuda de dios». Este nombre es una blasfemia porque el hombre tiene una actitud lasciva, roba e incluso intenta asesinar de forma cruel a una sirvienta de la hacienda.

73 El domino es una especie de abrigo sin mangas y con capucha que se usa todavía en las fiestas de máscaras (Véase <https://dizionario.repubblica.it/Italiano/D/domino.html> [consultado 23.XII.2022]).

74 Gerhart Baumann comenta que Hofmannsthal veía como una tarea del individuo reunir lo que estaba disperso, y efectivamente en este personaje se reúnen varias características contradictorias: «Der Mann in der Maske, dem Andreas im Morgengrauen bei seiner Ankunft in Venedig begegnet, ist Agent und Zuträger, Vertrauensperson und Schmarotzer, Kuppler und auf seine Art ein Weiser» (1988: 165). La apreciación de Baumann sobre el enmascarado es acertada exceptuando la función de proxeneta. Este papel lo cumple Zorzi, el pintor y segundo guía de Andreas. Además, a él le aplicaría más la función de sabio en la medida que conoce la vida de los demás, el momento en que actuaran de cierto modo y el lugar, mientras que el enmascarado tiene una aparición breve en la novela. Lo cierto es que ambos reúnen en sí mismos características con valores opuestos.

sino que además la oculta portando una máscara; el segundo guía es el pintor y pirotécnico de teatro Zorzi («Dekorationsmaler und Feuerwerker», Hofmannsthal 1992: 13). Ambos guías lo llevan a lugares relacionados con el teatro y lo familiarizan con los usos de la ciudad, así como con personas que, desde su punto de vista, debe conocer el joven viajero.

La narración inicia con Andreas solo y completamente desorientado, pese a encontrarse en San Samuele, en *sestiere di San Marco*, hasta que pasa el enmascarado al que corta el paso para preguntarle por un hospedaje: «da trat aus einem Gäßchen ein Maskierter hervor, wickelte sich fester in seinen Mantel, [...] und wollte quer über den Platz gehen. Andreas sah, daß der höfliche Herr unter dem Mantel im bloßen Hemde war» (Hofmannsthal 1992: 9). Después se entera por boca de Zorzi, que el enmascarado ha perdido su lujoso vestuario y hasta las hebillas de los zapatos en el juego la noche anterior; ya solamente le queda su Domino,⁷⁵ atuendo que pasó de ser usado por los clérigos a convertirse en un vestuario, junto con la máscara, de los actores de la *Commedia dell'arte* (cfr. Spörri 1963: 21, 22) y después a ser uno de los disfraces más populares en carnaval. Debido a esto, el guía apunta a tres funciones: es una blasfemia camuflada, al portar una prenda con connotaciones religiosas para ocultar las consecuencias de su vicio; alude a los escenarios teatrales como aforos donde convergen distintas realidades, y, por último, personifica la ocultación de la identidad gracias a un disfraz común durante el carnaval.⁷⁶ Estas funciones contribuyen a la emersión del conflicto de Andreas.

75 Andreas llama al *Domino* «Mantel» (abrigo), lo cual es una prueba más de su completo desconocimiento de Venecia, puesto que, tanto en su función de atuendo como de disfraz, el nombre era bastante conocido, de manera que también los extranjeros solían usar el sustantivo italiano *Domino* para referirse a él. En el apartado de Llegada a Venecia se expone que Andreas se distingue de los viajeros que llegan a esta ciudad porque él lo hace sin conocimientos previos, al grado de desconocer los datos más difundidos.

76 Este uso del *domino* para confundir la identidad recuerda al cuento de Bioy Casares *Máscaras venecianas* (1986), en el que el protagonista no logra distinguir a la mujer que ama de su doble y, después, de otras mujeres porque todas van disfrazadas de dominó. La distingue por su voz y porque lo nombra con un sobrenombre que sólo ellos dos conocen (Bioy Casares 2003: 184, 185). Nótese que la reconoce porque es ella quien lo nombra, como Andreas cuando escucha nombres conocidos en boca del enmascarado y entonces siente que puede confiar en él, no porque lo conozca, sino porque se siente de alguna forma reco-

El enmascarado lleva al joven a la casa de la familia Prampero para que se hospede. Es significativo que el hospedaje esté en el barrio de San Samuele, lugar que remite al veneciano más conocido por sus aventuras eróticas: Casanova.⁷⁷ El aventurero fue bautizado en la iglesia San Samuele en 1725, lo que hace de todo el barrio una referencia directa a él y por ende a una forma de vida transgresora. En este sentido, también es importante que quien le aclara al desorientado Andreas en que barrio se encuentra es un enmascarado y jugador, una personificación del vicio y el ocultamiento. Además, la familia Prampero trabaja en el teatro que está cerca de la casa y cuya fachada se puede ver desde la habitación que toma Andreas.⁷⁸

El tercer guía del joven viajero es un decorador de teatro, un creador de la magia de la ficción, quien tiene que encargarse de crear el *atrezzo* y los fuegos artificiales para que el público entre a otros mundos. De forma extrapolada, Zorzi cumple con la función de formar el *atrezzo* durante el recorrido que le da a Andreas por la ciudad, ya que le cuenta la vida de la familia Prampero así como la de las personas que van encontrando en el camino. Pero los bastidores que le pinta no son los de un mundo bello y armonioso, sino que se enfocan en los vicios y perversiones de los venecianos y algunos extranjeros, provocando la consternación del joven. Con la guía de Zorzi, Andreas conoce una Venecia que no es en ningún momento el

nocido, asociado a los suyos. Ambos recurren al oído y a las denominaciones que conocen para contrarrestar la confusión de la vista; pero en contraste con el protagonista del relato argentino que acierta en la identidad de su amada al guiarse por el oído, para Andreas este sentido resulta en otro medio para confundirse todavía más.

77 Hofmannsthal se ocupó intensamente de Casanova: En 1898 adquirió un ejemplar de *Le memorie di Casanova* y poco tiempo después comenzó a escribir la comedia veneciana *Der Abenteurer und die Sängerin*, en la que el aventurero es el mismo Casanova a los 30 años. Posteriormente, en 1908 escribió *Florindo* basada también en un pasaje de *Le memorie di Casanova*. La obra fue publicada en 1910 con el título *Cristinas Heimreise*. Estos datos confirman que Hofmannsthal hospeda a su protagonista en San Samuele no sólo por ser un barrio céntrico, sino sobre todo para ubicarlo en el mismo espacio que al aventurero (*cf.* Mayer 1992: 131).

Para Claudio Magris, la figura de Casanova simboliza lo sensorial en la obra de Hofmannsthal y de Schnitzler: «ein Sinnbild der österreichischen Dichtung und scheint das Verfeinerte und Sinnliche, das ungläubige, geistvolle Epikureertum der versinkenden habsburgischen Kultur darzustellen» (2013: 266). En este sentido, Andreas entraría a través de su hospedaje al espacio de lo sensorial y el placer mental.

78 La función de la cercanía con el teatro se examina en el apartado Espacios Puente. En el presente apartado, interesa marcar únicamente que llega allí por el enmascarado.

mundo de maravillas que anhelaba cuando asistía al teatro de niño, como sí lo es por algunos instantes para Aschenbach y Alice.

Zorzi se encarga de presentar a Andreas en los lugares indicados para que el joven comience a tener vida social en Venecia: «ich kann Ihnen ein Kaffeehaus zeigen, wo man Sie anständig bedienen wird, wenn ich Sie einführe. Sie können dort Ihre Briefe schreiben. Ihre Bekannten hinbestellen und alles abmachen, außer dem, was man lieber hinter geschlossenen Türen abmacht» (Hofmannsthal 1992: 12, 13); también se ofrece a cumplir encargos personales, «wenn Sie eine Kommission haben, die einen vertrauenswürdigen Menschen erfordert, [...] wird es mir eine Ehre sein, wenn Sie mir sie übergeben» (Hofmannsthal 1992: 13) y si se sabe que además de pintor y decorador del teatro, Zorzi es un proxeneta, se entiende que su ofrecimiento implica ser intermediario con prostitutas. De hecho, lo primero que le propone es llevarlo a conocer a Nina, la hija de la familia cuyo cuarto habita Andreas, misma que fue actriz y ahora es cortesana, para quien Zorzi trabaja. Esto lo relaciona con el primer guía, Gottthelff, quien en la elección de la ruta para llegar a Venecia le recomendó el camino por el que podría conocer mujeres, refiriéndose únicamente a encuentros sexuales. La iniciación sexual era parte de las experiencias de viaje para los jóvenes del *Grand Tour*, pero la forma en que tanto Gottthelff como Zorzi hablan de ello es sumamente violenta y el joven viajero se siente perturbado con sus propuestas.

El ofrecimiento más importante de Zorzi es con respecto al teatro: ««Wenn Sie von da drüben etwas brauchen, so sagen Sie es mir, ich habe als Maler des Hauses freien Zutritt zu allen Räumen.» [...] «Ich spreche vom Theater zu Sankt Samuel, dem Haus hier gegenüber [...]» (Hofmannsthal 1992: 13) la forma en que Zorzi le dice a Andreas que tiene acceso a todas las habitaciones es muy sugestiva, ya que implica que tiene acceso también a los lugares que no se ven, a los ocultos. Esto cobra mayor significado cuando se ve que el teatro despierta una serie de recuerdos en el joven y que decide no contarles a sus padres que su alojamiento está frente a un teatro, porque piensa que es algo que los padres no aprobarían. Si a esto se añade el dato de que en los años 1745 y 1746 Casanova trabajó en este teatro como violinista, puede leerse en las palabras de Zorzi una promesa de aventura erótica.

Andreas no tiene oportunidad de decidir si quiere ir a la casa de Nina y menos de pensar si quiere a Zorzi como guía. Zuzina, la hija menor de la familia le dice a Andreas que Zorzi le mostrará un buen café y lo llevará a la casa de Nina y le indica «gehen Sie hinunter, Zorzi wird unten stehen und auf Sie warten»

(Hofmannsthal 1992: 65). Andreas no sabe contrariar esta orden, baja y antes de terminar de salir a la calle, Zorzi se le acerca y lo dirige sin que el joven pueda objetar algo. Esta actitud pusilánime es semejante a la que mostró en Villach donde no pudo oponer resistencia al ofrecimiento de Gotthelf de acompañarlo. También en Venecia, Andreas deja que otros dirijan y organicen sus movimientos, lo cual muestra que no es sólo por su desconocimiento de la ciudad que sigue a un guía, sino, sobre todo, por su desorientación emocional.

Zorzi inicia la conversación y la va a dirigir durante todo el camino:

«Ist sie nicht eine allerliebste kleine Frau», sagte Zorzi, [...] als hätte er erraten, womit sich Andreas' Gedanken beschäftigen. –«Aber was hat es mit der Lotterie auf sich», fragte Andreas nach den ersten Schritten [...]. Der Maler antwortete nicht sogleich. «Das sind sie auch», sagte er, indem er seine Schritte an einer Straßenecke verlangsamte und Andreas an sich herankommen ließ (Hofmannsthal 1992: 65).

Pese a que Zorzi de inmediato comienza a hablar de Zustina, Andreas no se atreve a plantear enseguida la pregunta sobre su papel en la lotería, sino que espera y la hace después de dar algunos pasos, como si necesitara del impulso del movimiento para expresar lo que le inquieta. Como muestra de que lo que va a decir es grave, Zorzi primero hace esperar a su interlocutor y después modula sus pasos de forma que Andreas pueda acercarse a él, como para decirle algo que no puede ser dicho en voz alta, sino sólo en secreto. Además, lo hace en una esquina, punto en el que convergen dos calles y por lo tanto lugar de transición, pues allí se debe decidir en qué dirección se continúa. Es una oportunidad para que los movimientos de Andreas tomen una dirección, pero la respuesta de Zorzi lo aturde y desequilibra al escuchar que es la virginidad de Zustina lo que se rifa en la lotería: «Andreas war plötzlich heftig errötet, so daß die Sehkraft seiner Augen durch ein Flimmern geschwächt war und er über einen zertretenen Paradeisapfel, der vor seinen Füßen lag, fast ausgeglichen wäre» (Hofmannsthal 1992: 66). La vista, este sentido privilegiado en las descripciones de los visitantes en Venecia, se ve agredido, la realidad veneciana que Andreas escucha es como una luz cegadora que no lo deja ver el piso por el que camina y resbala de forma absurda, como en una comedia. Este traspie es también muestra de su choque con la ciudad y del desequilibrio que le causa en su vida. Que su interlocutor y guía sólo lo mire de lado y le aclare que este tipo de

juegos no es nada extraordinario en la ciudad, deja claro que es insensible al aturdimiento de Andreas, que como guía su función es decir las cosas sin preocuparse de cómo las recibe el visitante; lo que es más, le propone conseguirle un boleto de la lotería, como si Andreas se hubiera entusiasmado con el proyecto.

Zorzi le indica a Andreas una primera parada en una plaza:

Auf einem freien Platz [...]: vor einer kleinen Kaffeeboutik standen im Freien hölzerne Tischchen und Strohstühle; an einem schrieb ein Herr, der ganz in Schwarz gekleidet war, Briefe. An einem andern saß ein plumper Mann [...], und hörte in bequemer Stellung und mit unbewegter Miene einem jungen Mann zu (Hofmannsthal 1992: 67, 68).

Esta *Kaffeeboutik* con las mesas y sillas en la placita recuerda a la escenografía de la *Bottega del caffè* (1750) de Goldoni. Y tal como en la obra teatral, la ubicación y conformación facilitando el encuentro en un mismo escenario de personajes de diferentes clases sociales e intereses, venecianos y extranjeros (*cf.* Goldoni 1984 [1761]: 3): el hombre de negro que es el noble caballero von Sacromoso, el hombre tosco que es un griego rico arrogante que humilla a su sobrino, el hombre joven, que se inca ante él y le suplica, así como el joven viajero perteneciente a la nobleza baja de Austria y el pintor de teatro. A diferencia de la obra y del episodio en *Concierto barroco* en el que también se alude a la obra goldoniana, en este café los visitantes no interactúan, pero se ven relacionados por los ojos de Zorzi quien describe sus vidas como si fueran diferentes personajes de una misma obra teatral. En cuanto a la composición del espacio, Bernard Dieterle hace notar que esta *Kaffeeboutik* se contrapone al resto de la ciudad:

Das einzige etwas hervorgehobene Merkmal ist dasjenige des «Freien». Es unterscheidet sich deutlich von den stets als «eng» bezeichneten Gassen und weist möglicherweise auf eine räumliche Konkretisierung des Gegensatzes zwischen dem «Engen», Bedrückenden, Verschlungen-Labyrinthischen und dem «Freien», Offen-Einfachen und Freizügigen hin (1995: 412).

Esta es una dicotomía que se observa durante todo el viaje de Andreas, que fluctúa constantemente entre percibir los lugares como abiertos y cerrados, cambio que se corresponde con sus relaciones con otras personas; por ejemplo, cuando se siente

acosado por Gotthelff percibe el paisaje, especialmente el cielo, como cargado de nubes o cerrado, y cuando piensa en su familia en Viena la asocia con el *Durchhaus* (Hofmannsthal 1992: 42), una forma arquitectónica característica de la ciudad que implica una calle cerrada o pasaje cerrado.

El contraste en la composición espacial ilustra, además, las características opuestas de los personajes que Andreas conoce en éste y otros pasajes y que trata en vano de conciliar en su consciencia: por un lado el caballero noble y honroso, personificación de lo moral y lo sensible, en oposición al griego altanero e incompasivo que personifica lo insensible y lo ordinario, porque como lo comenta Richard Alewyn, la nobleza es en la obra de Hofmannsthal lo contrario de lo ordinario teniendo incluso un valor, ético: «Er sieht sich genötigt, den Begriff der *Vornehmheit* neu zu bestimmen als den Gegensatz zum *Gemeinen*. [...] *Vornehmheit* ist damit nicht so sehr ein sozialer wie ein ethischer, ja geradezu asketischer Wert» (Alewyn 1967: 140). Con la capacidad que tiene Andreas de compenetrarse con el otro, siente estos contrastes, la polifacética escisión de la humanidad en sí mismo y se esfuerza por reunir o conciliar estas contradicciones: «eine Vereinigung von Sinnlichem und Seelenhaftem» (Baumann 1988: 165).

Es también revelador que en este espacio de escenario abierto Andreas se relaciona emocional, aunque brevemente, con un hombre noble y abandona, aunque brevemente, su pusilanimidad. El hombre caballero von Sacramoso está sentado escribiendo y cuando se le escapa una hoja Andreas se apresura a devolvérsela: «Ein starker Luftzug warf eines der Blätter hinüber. Andreas fuhr auf und beeilte sich, dem Fremden das Blatt zu reichen» (Hofmannsthal 1992: 69), la presteza con la que Andreas se mueve es notoria si se la compara con la indecisión que ha caracterizado sus movimientos que a veces son sólo reacciones a órdenes. Podría pensarse que no es una acción que implicara una decisión y que su movimiento fue una reacción refleja y automática, pero en otras situaciones similares no ha reaccionado así. Más aún, esta rapidez se ve confirmada con otro movimiento al impedirle a Zorzi regresar la hoja y llevarla él mismo: ««Lassen Sie mich es ihm zurückgeben», fuhr Andreas' Mund; ihm war, als hätte seine Zunge es aus eigener Macht gesagt, [...] er zog das Papier dem andern aus den Fingern und lief in einem engen Gäßchen hinter dem Malteser drein» (Hofmannsthal 1992: 71).

Especialmente con los personajes que han fungido como sus guías, Gotthelff y el hombre en Domino, Andreas no ha sido capaz de imponer sus intenciones y no se diga de contradecirlos. La mayor parte del tiempo Andreas observa, reflexio-

na, sueña, mas no actúa. Sin embargo, ahora lo hace al arrebatarle la hoja a Zorzi. Andreas desea acercarse al hombre y por eso reacciona rápido ante la oportunidad de hacerlo, reacción similar a la de la joven Alice al ver a la mujer a la que nombra la Reina de la noche, quien contrasta con las personas ordinarias con las que convive en su lugar de procedencia. Alice también va tras la persona singular y después abandona el obligado reposo en la habitación del hotel para regresar al palacio en el que la ha visto entrar, porque desea volver a verla. Ambos son jóvenes y estas figuras que, como comenta Alewyn, son lo opuesto a lo ordinario, lo impresionan profundamente. Además, Andreas reacciona después de escuchar que el caballero maltés le escribe a diario a una mujer que ha perdido toda relación con el mundo, es decir, alguien que no logra convivir con las contradicciones de los humanos. De manera que su acercamiento muestra identificación con el amor del maltés por esa mujer. Y es que Andreas no logra conciliar la experiencia que va teniendo durante el viaje, como tampoco logra hacerlo con las diferentes personalidades que va encontrando.

Como se indicó antes, es Zorzi quien le cuenta a Andreas nombres, nacionalidad y acciones de los personajes en el café y llama «Schauspiel» (Hofmannsthal 1992: 68) a la acción del griego rico y su sobrino; asimismo declara que la repiten en otros lugares y horarios todos los días. Como Bernard Dieterle señala, los lugares que Zorzi menciona son bastantes conocidos y concurridos en la ciudad, lo que reafirma la teatralidad de Venecia y que como lo comenta Georg Simmel, sus habitantes mismos se mueven por la ciudad como en un escenario. Al ver los movimientos de los personajes, Andreas también se ha sentido impelido a usar este escenario, pero su actuación tiene como consecuencia confundirlo aún más, puesto que el caballero von Sacromoso le devuelve la hoja afirmando que no es de él: «Andreas war verlegen und verwirrt, [...] die Furcht, zudringlich zu erscheinen, durchfuhr ihn wie eine heiße Nadel» (Hofmannsthal 1992: 72). Y antes de que logre formular una explicación a lo sucedido, Zorzi lo llama para indicarle que deben continuar: «Es ist Zeit», rief Zorzi, wenn Sie wünschen, die schöne Nina heute kennenzulernen» (Hofmannsthal 1992: 72). Mientras caminan, Zorzi sigue contando y completando la información sobre los personajes del café. Cuando termina con esas historias llegan a la casa de Nina, como si tuviera medido los traslados de lugar a lugar y lo que se puede contar en estos tramos, así como calculado las escenas ejemplares que puede mostrar por el camino. Hecho que lo constituye en un verdadero *Cicerone*.

Es claro que los tres guías que tiene Andreas durante su viaje son hombres viciosos, no es el tipo de personas con el que pudiera haber convivido en casa y sobre todo no es el tipo de personas en quienes los padres estaban pensando cuando lo enviaron al *Kavalierstour*. Como Dieterle señala, aunque el viaje de Andreas tiene como meta que se cultive, no visita los sitios de exposición de arte y cultura, ni busca entrar en contacto con la rica nobleza veneciana, sino que se deja guiar por un jugador a la casa de una familia venida a menos y que ofrece a su hija en la lotería, y después por el pintor de teatro Zorzi a la casa de una cortesana. Además de la decadencia moral, es decisiva en la confusión del joven la cercanía con el teatro y con las personas que trabajan en él porque representan lo contrario al mundo maravilloso que en su infancia se había imaginado cuando acechaba al teatro cercano a sus amigos.⁷⁹ Zorzi, el pintor y pirotécnico del teatro, le hace ver una realidad cruda, inmoral y cruel tras el *atrezzo* y la pirotecnia.

2.4.3 Gustav von Aschenbach: El gondolero ilegal

El gondolero que lleva a Gustav von Aschenbach del atracadero a Lido dota de significado el espacio al que va a entrar el viajero durante su estancia en Venecia. Primeramente marca que entra a un espacio mítico y hace posible la representación simbólica de cruce a la orilla.⁸⁰ El segundo significado se indica en la información que otros gondoleros le dan a Aschenbach: «ein schlechter Mann, ein Mann ohne Konzession, [...] er ist der einzige Gondolier, der keine Konzession besitzt» (Mann 2008: 196), el gondolero no tiene permiso, ejerce su trabajo de forma ilegal y esto lo coloca en la línea de los guías que aprovechan sus profesiones para ejecutar actos ilegales o que implican una conducta viciosa o inmoral: el enmascarado que guía a Andreas es un jugador, Zorzi un proxeneta y el gondolero Dino lleva turistas a su casa y tiene con ellas relaciones que están en la frontera de lo voluntario y la coacción. Con estos guías los viajeros entran a la zona de lo ilegal o inmoral sin darse cuenta.

79 El teatro que se encontraba en el mismo edificio donde vivían sus amigos es nada menos que el teatro «Freihaus auf der Wieden», donde se estrenó *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Mozart. El papel de este teatro se analiza en el apartado Espacio Puente: Puente al interior de la vida veneciana.

80 El gondolero ha sido interpretado como una de las personificaciones de la Muerte que Aschenbach encuentra en su camino (Bahr 2005: 37), aspecto que examino en el apartado Traslado al espacio mitológico.

Llama la atención que tanto Gotthelff como el gondolero imponen su compañía a los viajeros. Andreas y von Aschenbach rechazan al principio sus servicios, pero no son capaces de hacerlo con determinación y los guías consiguen prevalecer en sus objetivos, no solo de dar un servicio sino de llevar a los viajeros a donde quieren. Y ambos se valen del medio de transporte que los viajeros han escogido: Gotthelff finge llevarle a Andreas el caballo que necesita y el gondolero le declara a Aschenbach «Ich fahre Sie gut» (Mann 2008: 195) y le aclara que con su equipaje no puede abordar un vaporetto. Esta situación indica que los guías no solamente los conducen al espacio de lo ilegal, sino que también les facilitan los medios para entrar y que si los viajeros no los rechazan con suficiente determinación es porque inconscientemente buscan la entrada a ese espacio que les significa lo otro, lo opuesto al espacio en el que se han mantenido en su lugar de residencia. Al aceptar a estos guías indican que quieren de este viaje algo distinto a los motivos que mencionaron al iniciarlo.

Al principio de la navegación, Aschenbach no pone atención al conductor por concentrarse en los movimientos de la góndola, pero cuando nota que no lo está llevando en la dirección esperada voltea para recordarle su destino y lo observa detenidamente:

Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie, seemänisch blau gekleidet, mit einer gelben Schärpe gegürtet und einen formlosen Strohhut, dessen Geflecht sich aufzulösen begann, verwegen schief auf dem Kopfe. Seine Gesichtsbildung, sein blonder, lockiger Schnurrbart unter der kurz aufgeworfenen Nase ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen. Obgleich eher schwächling von Leibesbeschaffenheit, so daß man ihn für seinen Beruf nicht sonderlich geschickt geglaubt hätte, führte er das Ruder, bei jedem Schlage den ganzen Körper einsetzend, mit großer Energie (Mann 2008: 194).

Aschenbach ve en él facciones de carácter violento o salvaje que junto con su atuendo de marinero con sombrero desgastado hablan de una persona con características opuestas a las de él: el gondolero es un hombre sin disciplina, sin refinamientos, no se ha amoldado a la sociedad e incluso para cumplir su profesión rompe las reglas; es una persona que vive más cerca de lo instintivo que de lo racional. A la vez, Aschenbach observa en este hombre rasgos contradictorios, ya

que parece demasiado débil como para conducir una góndola y sin embargo es capaz de mover el remo con gran energía, como si la fuerza para hacerlo le viniera de otro lado y no de su propio cuerpo. Además, la imagen del gondolero es como si lo estuviera conduciendo a un lugar fuera del nivel terrestre: «Zur Dampfstation also!» wiederholte er, indem er sich vollends umwandte und in das Gesicht des Gondoliers emporblickte, der hinter ihm, auf erhöhtem Borde stehend, vor dem fahlen Himmel aufragte» (Mann 2008: 194). Por la posición del espectador, la imagen del gondolero produce el efecto visual de elevarse o dirigirse al cielo indicándole a Aschenbach que el destino final de su viaje está fuera de tierra y agua, hecho que en países cristianos se traduce a tener como destino muerte, por considerarse que al morir el alma sale del espacio terrestre. Es de notar que Aschenbach tiene esta vista por la desobediencia del gondolero, porque si hubieran navegado hacia la estación lo que habría visto como fondo detrás del gondolero hubiera sido alguno de los edificios de la ciudad. Esto confirma que son decisivos los movimientos del guía para que el viajero perciba hacia donde lo lleva el viaje.

Cuando el gondolero replica a las órdenes de Aschenbach de llevarlo a la estación con la afirmación: «Sie wollen zum Lido» (Mann 2008: 195) le está aclarando, de forma contundente, que, aunque no lo lleva a donde le dice, sí lo está llevando a donde quiere. Y es conocido lo que Aschenbach encuentra en la isla Lido.

2.4.4 Alice: El viandante entre mundos

El *Cicerone* de Alice le posibilita la entrada a un palacio que a primera vista parecía inaccesible, en dónde Alice presencia la ejecución de un concierto que tiene mucho de ópera debido a la caracterización de los músicos. Después la saca de allí y la lleva a un paseo en góndola que significa para Alice el punto culminante de su viaje.

Alice observa a su guía y percibe un físico particular, con rasgos poco armoniosos que aunados a la forma del cabello le dan un aire de artificialidad a la cara (como si se tratara de una máscara):

¿Es hermoso? Hay algo duro en las mandíbulas, y lo hay también en los ojos hundidos y en los cabellos recios. Sonríe y muestra una dentadura desigual: los dos costados parecen dientes infantiles que no se hubieran desarrollado al mismo ritmo que los demás (Pitol 1989: 42).

Es notorio el contraste entre dureza e infantilidad, mismo que se refuerza entre unos dientes y otros. Aunado a esto, posteriormente percibe en él «un olor ocre y picante a cuero y a lana cruda» (Pitol 1989: 52), que indica que ve en su guía a un hombre de otra época, una en la que los humanos no se afanaban por ocultar lo instintivo. Con este guía, Alice entra en otro tiempo.

También en el caso de Alice, hay nombres que remiten al teatro. A la pregunta por su nombre, el *Cicerone* responde: «Como estamos en casa de Titania puedes llamarme Puck» (Pitol 1989: 45). Tanto Titania como Puck son personajes de *A Midsummer nights dreame* (1595/96), comedia de Shakespeare, que tiene como lugar de acción Atenas y un bosque encantado cerca de la ciudad. Titania y Oberon son los reyes de los elfos que habitan el bosque y Puck es el bufón del último. Puck tiene la comisión de distribuir el néctar del amor, depositándolo sobre los párpados de los destinatarios mientras duermen y éstos se enamoran de la primera persona que ven cuando despiertan. Si bien Puck inicia la dispersión del néctar por orden de Oberon, lo hace distraído, se equivoca y hay un dejo de travesura en su forma de repartirlo. El papel de Puck es singular porque dentro de la comedia convive con elfos y humanos y al final sale del mundo de la representación para hablar con los espectadores cumpliendo con la función de intermediario entre los personajes de la obra y el público (*cfr.* Shakespeare 1996: 35–94). Estos cruces lo hacen un viandante entre mundos y mediador entre ellos. Un guía así puede hacer posible que Alice entre a otros espacios, que salga de su espacio real.

La mención del nombre debe haber despertado varias expectativas en la joven, no hay que olvidar que pertenece a la clase rica inglesa, que asiste a un colegio privado y que por tanto debe tener la suficiente formación como para conocer la comedia shakesperiana y el papel de Puck en ella, por lo que su imaginación debe haber entrado en movimiento al escuchar su nombre y que estaban en casa de Titania.

El primer lugar al que le facilita la entrada es el palacio que había llamado su atención y cuyas ventanas estaban tan altas que no le dejaban ver su interior:

Descarga dos o tres aldabonazos sobre la puerta, prontamente abierta por un viejo portero de aire rufanesco a quien saluda con familiaridad:

—¿Comenzó ya el aquelarre, Paolo?

La toma del brazo y ella se deja conducir (Pitol 1989: 42).

Es evidente que Puck sabe la forma correcta de tocar para que le abran rápido, que es bien conocido en el palacio y que es invitado a los eventos que allí se celebran, en este caso un aquelarre, que como es sabido es la reunión que celebran las brujas y por tanto una celebración prohibida para la joven que proviene de una cultura cristiana. Es importante notar que Puck la introduce con el mismo gesto con el que antes acompañó a la «reina de la noche», cuando Alice los ve por primera vez: «ambos transponen el portón tomados del brazo» (Pitol 1989: 37), por lo que la acción de tomar del brazo a Alice indica que la está haciendo parte del aquelarre que se celebra en el palacio. Con este joven y estos movimientos Alice está entrando al espacio de lo prohibido, de lo censurable por su familia y su sociedad. Sin embargo, la joven no se intimida cuando escucha lo que se celebra en el palacio y dócilmente se deja conducir por su guía. Una vez dentro del palacio, el guía le indica que debe guardar silencio:

El joven, al entrar en el salón, se lleva un dedo a la boca para exigirle silencio y luego con la misma mano le ordena con ademán perentorio sentarse en la silla más próxima. Algo en ella se rebela contra ese dominio, pero está tan disminuida que termina por acatar sin ninguna protesta las órdenes (Pitol 1989: 43).

Alice está acostumbrada a obedecer, a que le prescriban sus actividades, así que al principio dejarse conducir es lo natural. Sin embargo, una vez dentro del espacio de lo prohibido su actitud cambia. Así como las brujas se reunían a escondidas en franca rebelión contra los preceptos católicos, Alice siente nacer en su interior el deseo de rebelarse, pero su debilidad física le impide completar el acto. Lo importante es que nota esa rebeldía en su interior y que comienza a percibir las instrucciones como «dominio» (Pitol 1989: 43), cuando antes no cuestionaba las órdenes que le daban su familia o las autoridades de la escuela. Sin embargo, su cuerpo no está preparado para obrar de acuerdo con su percepción y se mueve de acuerdo a las órdenes. Pero la semilla de la rebeldía continúa su desarrollo y se observa que a Alice cada vez le cuesta más trabajo dejarse conducir, al grado que Puck tiene que aplicar fuerza para sacarla: «un brazo del muchacho emerge del biombo y atrae hacia sí a Alice, quien contempla como hipnotizada la escena; con movimientos impacientes la arrastra hacia una puerta que da a una amplia biblioteca con techo abovedado» (Pitol 1989: 49). Aquí hay que tomar en cuenta que cuando Puck ve a

Alice a la entrada del palacio le pregunta «¿también usted participará en la función de Titania?», así que Alice no está solamente en el espacio de lo prohibido, sino también en el espacio de los seres mágicos de la naturaleza, de lo fantástico, por lo que es comprensible que no quiera cambiar de espacio y entrar al del raciocinio, ilustrado aquí por una biblioteca.

Para convencerla, le lanza una advertencia que surte poco efecto: «Llegará, como siempre, la policía. Es mejor que salgamos de aquí» (Pitol 1989: 49), pero Alice no quiere salir «le asusta la idea de salir a un canal, de sentirse rodeada de agua y niebla; en un mínimo intento de recuperar la voluntad se oye decir con voz agnizante que prefiere quedarse, pedir que la oculte en algún sitio» (Pitol 1989: 49). Llama la atención que la joven tiene más miedo de las fuerzas de la naturaleza que a mantenerse oculta o a la policía, pero hay que tomar en cuenta que la última es una forma de autoridad y control de su ambiente ordinario, por lo tanto, es conocida, pero salir al canal es una experiencia nueva para ella y después de que Puck ya la ha introducido a una «caja de maravillas» con personajes insólitos Alice teme que su guía la introduzca a espacios todavía más extraños. Su voz protesta, pero su cuerpo no opone suficiente resistencia:

Al dejarse conducir por su compañero, que no accede a la súplica de Alice de ocultarla [...] y que la observa con cierta sorna cuando ella le habla de un libro recién leído y del posible significado de la vida, los sentidos de la joven se abren a una serie de sombras e iluminaciones (Pitol 1989: 51).

Puck, en consonancia con su nombre de elfo, no puede mostrar aprecio por cuestiones de raciocinio ni existenciales y Alice se deja conducir por él, dejando sus cuestionamientos y cavilaciones para entrar a un espacio puramente sensorial.

2.4.5 **Valentina: El guía fuera del espacio turístico**

También Valentina tiene como *Cicerone* a quien fuera de la ficción cumple tradicionalmente con este papel en Venecia: un gondolero. El conductor del medio de transporte emblemático maniobra su góndola y al mismo tiempo muestra los edificios históricos y puntos atractivos de la ciudad, dando datos de arquitectura, de historia y de la vida cotidiana. El gondolero que conduce a Valentina, además

de mostrarle lugares con relevancia histórica, le muestra algunos que cobran importancia en la vida personal de la viajera.⁸¹

Acceptó la oferta de un gondolero que le proponía llevarla hasta San Marco a través de los canales interiores; [...] le pareció como la mayoría de los gondoleros, alto y esbelto, ceñido el cuerpo por los angostos pantalones negros, la chaqueta vagamente española, el sombrero de paja amarilla con una cinta roja. Más bien recordaba su voz, dulce pero sin bajeza, ofreciendo: *Gondola, signorina, gondola, gondola*. Ella había aceptado el precio y el itinerario, distraídamente, pero ahora cuando el hombre le llamó la atención sobre el Ca d'Oro y tuvo que volverse para verlo, notó la fuerza de sus rasgos, la nariz casi imperiosa y los ojos pequeños y astutos; mezcla de soberbia y de cálculo, también presente en el vigor sin exageración del torso y la relativa pequeñez de la cabeza, con algo de víbora en el tronco del cuello, quizá en los movimientos impuestos por el remar cadencioso (Cortázar 2014: 102, 103).

Es evidente el cambio en la percepción de Valentina, primero lo percibe como un gondolero ordinario, pero cuando lo vuelve a observar, ya iniciada la navegación y con el Ca d'Oro como fondo, lo percibe de forma distinta atribuyéndole características que remiten a lo primitivo y salvaje, porque son necesarias en un medio más natural y menos civilizado: la fuerza, la astucia, reforzadas con el inicio de cuello como de víbora, animal que tiene ojos pequeños y al que también se le suelen atribuir fuerza y astucia, además de soberbia y cálculo. Todo apuntalado por una nariz que marca la altivez de su portador. La fisonomía irregular del gondolero se acentúa con la imagen del edificio que la enmarca, el Ca d'Oro, edificio representativo del gótico veneciano de fachada asimétrica en la que los arcos superiores muestran un perfil irregular e intrincado en estilo gótico que contrastan con los arcos de la planta baja redondos y sobrios (Enciclopedia Europea 1981: 806). De forma que la vista en conjunto que tiene Valentina en este momento la remiten a una estética de formas desordenadas e irregulares, a formas de vida que perduran por el vigor y la irracionalidad.

81 Esto es algo que no aplica al gondolero que sirve de guía a Gustav von Aschenbach, en su caso se limita a la función de transporte, sin dejar de lado sus connotaciones míticas y simbólicas.

Además, «la fuerza de sus rasgos» que Valentina percibe en Dino recuerda a la percepción que tiene Andreas de Gotthelff –«wie ein Fuchs in der rage» (Hofmannsthal 1992: 23)–; Aschenbach del gondolero que lo lleva al Lido –«brutale[r] Physonomie» (Mann 2008: 194)– y Alice de Puck –«algo duro en las mandíbulas» y «un olor ocre y picante a cuero y a lana cruda» (Pitol 1989: 52)–, percepciones que indican que los viajeros y las viajeras asumen cierta violencia y primitivismo en sus guías. Son imágenes que llevan a su imaginación a un tiempo menos civilizado y que muestran su anhelo por salir de los límites impuestos por las normas sociales.

El efecto que tiene esta vista en Valentina se refuerza porque su guía repite el nombre del edificio, incitándola a verlo: «–Ca d’Oro– dijo el gondolero rompiendo un largo silencio, y con la mano le mostró la fachada del palacio» (Cortázar 2014: 102) Valentina responde, pero no a lo que le indican las palabras, sino a lo que le indican sus sentidos y se acerca a él: «Enderezándose, fue a sentarse en un ligero travesaño situado más a proa» (Cortázar 2014: 103). Con este movimiento Valentina muestra iniciativa y que no se amedrenta ante las formas fuertes e irracionales que le muestra su guía y que él mismo personifica. Una situación contraria a la que se observa en la actitud de Andreas y Gustav, quienes no pueden reaccionar activamente ante las indicaciones de sus guías y se mantienen pasivos acallando cualquier impulso de protesta.

El gondolero continúa con sus explicaciones: «Mire, signorina, ecco Santi Giovanni e Paolo. Bella chiesa, bellissima... Ecco il Colleone, capolavoro dal Verrocchio...» (Cortázar 2014: 105) Es significativo que le señale estos lugares porque la iglesia de Santi Giovanni e Paolo fue la iglesia que escogieron los Dogi y varias familias nobles para ser enterradas, por lo que esta iglesia es además un cementerio donde están enterrados los hombres que dirigieron la ciudad desde el gótico hasta el barroco. El Colleone (*sic*, en italiano Colleoni) es una estatua ecuestre en la que el escultor Verrocchio plasmó una poderosa actitud combativa que fue imitada por escultores posteriores en otras estatuas del mismo tipo. Así que en conjunto hay una fuerte referencia al poder y la autoridad. Pero sobre todo llama la atención que le muestra una iglesia que es a la vez cementerio, porque justo antes el gondolero le había explicado a Valentina que frente a la *Fondamenta Nuove* se encuentra el cementerio y cambia de tema, pese al interés mostrado por la turista diciendo «no es interesante» y aunque cambia la conversación hacia atractivos turísticos «interesantes», en realidad continúa hablando de lugares que hacen referencia a la muerte,

leitmotiv del relato. Así, la *Fundamenta Nuove* se vuelve metonimia de la muerte al ser el punto desde el que se ve el cementerio.

Al final del paseo, el gondolero le dice su nombre, Dino, y en el momento en que Valentina ya debía alejarse, lo llama por su nombre para preguntarle por un lugar para comer, acción que nuevamente muestra su confianza para tomar la iniciativa, reforzada por el hecho de llamarlo por su nombre, saltando con ello la barrera del desconocimiento. Dino comprende que hay una insinuación bajo esta pregunta que no cabe en una ciudad tan turística como Venecia, entiende que Valentina busca otra cosa, aunque no la nombre, y con un empuje corporal la anima a subir nuevamente a la góndola: «sintió que el hombre apoyaba los dedos en su codo, sonriendo, y la invitaba a subir a la góndola. Se dejó llevar, casi intimidada, pero la sombra de aburrimiento se borró de golpe» (Cortázar 2014: 106). Valentina ya había pagado y descendido de la góndola, así que este nuevo trayecto está fuera de las funciones del gondolero como guía turístico. Valentina sabe que la guiarán a un lugar particular, fuera de los límites turísticos y aunque esto la intimida, le resulta más atractivo que continuar el día siguiendo a la «serpiente» de turistas. Cabe recordar que antes de abordar la góndola, Valentina había pensado «Despertar, [...] sólo algo que se pareciera a un látigo podría despertarla» (Cortázar 2014: 102). De forma que sigue al cicerone en la búsqueda de la acción que la despierte.

2.5 El Descenso o Traslado a otra orilla

El descenso a un abismo o lugar subterráneo es un movimiento frecuente en los viajes que significan una transformación del protagonista. Este descenso suele ser interpretado de forma simbólica como una muerte necesaria de la persona que se era antes de iniciar el viaje para renacer en una nueva, con el reconocimiento de nuevas características o de la nueva personalidad descubierta durante el viaje (*cf.*: Wolfzettel 2003: 27, 28). De hecho, el movimiento frecuentemente es escenificado como una visita al reino de los muertos. En una dimensión psíquica, el descenso ilustra el viaje hacia el interior de sí mismo, de la subconsciencia, para descubrir deseos o aspectos reprimidos de la personalidad, permitir su reconocimiento y llevarlos a la superficie (*cf.*: Menczel 2011: 114).

Otras veces, este movimiento tiene la forma de cruzar un lugar con agua para llegar a la otra orilla. En ambas formas, ya sea como descenso o como cruce de aguas,

suelen sobreponerse la dimensión mítica y la mitológica grecolatina. En todo caso, el viajero vive este movimiento sensorial y subjetivamente de forma intensa, lo que indica que a partir de ahí va a darse un cambio interior –que puede llevarse al exterior. Además de movimiento en el espacio, el descenso también puede ser una experiencia difícil –lo que Wolfzettel llama *Grenzerfahrung* o experiencia límite (cfr. 2003: 17)– que exige que el viajero o la viajera busquen en sí mismos o desarrollen en el momento habilidades físicas o psíquicas para superar la dificultad. El desarrollo o reconocimiento de estas características van a hacer conscientes a los viajeros de la necesidad de un cambio, toda vez que translucen rasgos de su conflicto.

Venecia ha sido exaltada por la literatura y el arte como lugar de muerte, por lo que es un destino en el que se puede cumplir de forma paradigmática la dimensión mítica del viaje. Para Gustav von Aschenbach y Alice Bowen puede considerarse todo el viaje como un descenso al Hades del que no regresan, y la última escena de Valentina apunta a que será asesinada. Sin embargo, en este apartado quiero enfocarme en los lugares en los que se escenifica no sólo un descenso, sino también el ascenso del lugar, círculo que debe ser completado para simbolizar el cambio del personaje y que es necesario marcar en estos relatos para mostrar que, si bien los y las protagonistas antes mencionados mueren, lo hacen como personas distintas de lo que eran cuando iniciaron el viaje.

Empiezo el análisis con el viaje de los y las protagonistas que experimentan este movimiento de la forma más simbólica, es decir, atravesando un trayecto de agua. Esta actividad puede parecer banal en Venecia, donde la gente está constantemente pasando de un canal a otro, pero aquí se expondrá que los y las protagonistas viven este cruce de orillas de forma altamente sensorial teniendo una percepción particular de algunos elementos cotidianos de la ciudad como canales, góndolas, gondoleros e islas. Asimismo, se va a demostrar que entran en escena elementos mítico-mitológicos para marcar la relevancia de este trayecto. Al final de este apartado se analiza la experiencia límite que sufre el joven Andreas en su camino hacia Venecia, el único que vive el movimiento del Descenso fuera de la ciudad de los canales.

2.5.1 El viajero de *Concierto Barroco*: El traslado al espacio dramático

El protagonista y sus compañeros han disfrutado de una velada musical en el *Os-pedale della Pietá*, pero con la llegada del alba, la música se calla y los participantes salen de allí en una barca:

–«los llevaré en mi barca»– dijo el Barquero.

–«Tengo sueño»– dijo Montezuma –«Tengo hambre»– dijo el sajón–: Pero quisiera comer en donde hubiese calma, [...]»

–«Tengo sueño»– repetía el disfrazado.

–«Déjese arrullar por el compás de los remos»– dijo el preste Antonio.»
(Carpentier 1983: 177)

El texto escribe en este pasaje Barquero con mayúscula, distinguiéndolo de los practicantes del oficio comunes. Además, él mismo resalta su función diciendo: «los llevare en mi barca» (Carpentier 1983: 27). El transporte tradicional en Venecia es la góndola con el gondolero como conductor, así que la presencia de otro medio para cruzar los canales, con el respectivo cambio de conductor, alude inmediatamente a un cambio de plano en el relato: al abordar la barca el protagonista entra a un plano mítico del viaje, en el que el Barquero por antonomasia lo llevará al reino de los muertos, ilustrado aquí por un cementerio del que no se dice el nombre, pero es claro que se refiere a la isla-cementerio de San Michele.⁸² Aunque todos abordan la barca, sólo el protagonista hace un traslado en su consciencia, marcado por el acto simbólico del sueño, ya que se duerme arrullado por «el compás de los remos» del Barquero que los lleva a un lugar en el que van a poder estar tranquilos y lejos del barullo del carnaval.⁸³

82 Una prueba clara es que los visitantes ven en una de las lápidas grabado el nombre de Igor Strawinsky, quien fue enterrado en este panteón en 1971. Hay que marcar, de paso, el juego temporal que implica este dato.

83 Como lo comenta Lessing en su *Laokoon* (1766), en la Antigüedad se solía representar a la Muerte y al Sueño como gemelos, por lo que puede decirse que el acto de dormirse no sólo cumple una función ilustrativa sino también mítica: «Die alten Künstler haben wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der

La barca, tras de largo y quieto bogar, se acercó a los cipreses de un cementerio. –«Aquí podrán desayunar tranquilos»– dijo el Barquero, parando en una orilla.» [...] El mexicano, sacado de su sopor, fue invitado a narrar la historia de Montezuma (Carpentier 1983: 177).

El viajero despierta para ser llamado «mexicano», cuando antes de dormir se le llamó «Montezuma» y durante el proceso de dormirse «disfrazado», marcando que recibía el nombre de «Montezuma» sólo por el disfraz, pero que él no era el emperador de los aztecas, perteneciente a una raza anterior a la mezcla que se dio con la llegada de los españoles y de esclavos africanos a América. El apelativo que se le da para despertarlo no es debido a un disfraz, sino por él mismo, así es como los otros lo perciben.

A diferencia de Dante o Eneas en su visita al reino de los muertos, el protagonista de *Concierto Barroco* no habla con los muertos, sino que los personifica mediante su narración: «dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes» (Carpentier 1983: 178), el «mexicano» ya no sólo porta un disfraz que le da la apariencia de un personaje histórico muerto, ha interiorizado la historia de él y de todos los que participaron en su derrocamiento al grado de representarla como si él mismo en ese momento fuera todos los muertos que alguna vez participaron en el suceso histórico. Así, al interpretar él mismo todos los roles adquiere diferentes perspectivas de la Historia oficial. Y no hay que olvidar que todo ocurre durante el periodo de carnaval, el cual estimula «la actitud disidente de lo oficial» (Burgos 2005: 8).

Posteriormente, el protagonista anuncia la partida cuando ve que el cielo anuncia el cambio de fase del día, que simbólicamente corresponde al fin de un periodo, con una percepción particular y el inicio de uno nuevo con otra: «–«Es hora de marcharse»– dijo Montezuma, pensando que se aproximaba el crepúsculo» (Carpentier 1983: 182), y vuelven a navegar con la barca «al ritmo de remos metidos en un agua tan quieta que apenas si se ondulaba a ambos lados de la barca, bogaron lentamente» (Carpentier 1983: 183). Nuevamente el movimiento y el ritmo de la barca arrullan al protagonista porque para salir del reino de los muertos debe hacerlo por el medio que entro, el sueño:

andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen» (1994: 92).

–«Tengo sueño»– dijo Montezuma, repentinamente agobiado por un enorme cansancio.

–«Estamos llegando, dijo el Barquero: Y la Hospedería suya tiene entrada por el canal.» [...]

–«Gracias de todos modos»– dijo el indiano cerrando los ojos con tal peso de párpados que apenas si advirtió que lo sacaban de la barca, lo subían por una escalera, lo desnudaban, acostaban (Carpentier 1983: 183, 184).

Durante la primera parte del viaje la percepción del protagonista había estado permeada por su apego a sus bienes materiales, portaba con orgullo su disfraz de Montezuma en la medida que lo creía atuendo apropiado para carnaval y notaba que le atraía la admiración de los demás. Cuando despierta en la isla San Michele se ha operado un cambio, lo que ahora le importa es el significado inmaterial del traje de Montezuma. El cambio se escenifica por la forma de contar la historia ante su público, puesto que puede «posesionarse de los personajes» (Carpentier 1983: 178), representar a estos muertos frente a los vivos y recrear la historia para los demás, pero, sobre todo, para sí mismo. La función de la visita al reino de los muertos se ha cumplido sin que el protagonista se percate conscientemente de esto, porque estos movimientos interiores suceden como el arribo y salida a la isla de San Michele: con un «quieto bogar» (Carpentier 1983: 177), en «un agua tan quieta que apenas si se ondulaba a ambos lados de la barca» (Carpentier 1983: 183); como esta agua, la consciencia del protagonista parece no haberse movido mientras «los remos», las palas del cuestionamiento se hundían en ella, pero el movimiento ocurrió y el viajero está listo para iniciar otra fase del viaje.

2.5.2 **Gustav von Aschenbach:** **El Traslado al espacio mitológico**

Desde que aborda el barco que lo llevará a Venecia, Aschenbach percibe que se está adentrando a un lugar singular, un espacio que pertenece a otro tiempo y a otra dimensión:

Es war ein betagtes Fahrzeug italienischer Nationalität, veraltet, ruhig und düster. In einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Koje des inneren Raumes, wohin Aschenbach sofort nach Betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde,

saß hinter einem Tische, den Hut schief in der Stirn und einen Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimassenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahr-scheine ausstellte. «Nach Venedig erster Klasse! Sie sind bedient, mein Herr!» Und er [...] faltete das Papier mit gelben und knochigen Fingern (Mann 2008: 187, 188).

El aspecto del barco crea la atmósfera de antigüedad y tenebrosidad necesaria para que Aschenbach perciba que está entrando a otra dimensión de su viaje con otro tiempo, el mítico, en el que la prisa y la disciplina no tienen valor. El boleto de viaje no se lo dan al entrar al barco, o en una taquilla exterior, tiene que bajar a un camarote que parece caverna; es necesaria la escenificación del viajero bajando a un lugar que remite al tiempo en el que el ser humano no se regía por calendarios. El hombre que le da el boleto parece también sacado de otro tiempo y con una profesión que tradicionalmente se ejercía de forma ambulante. Esta última característica junto con la forma de sus dedos, sus gestos y su sombrero lo identifican como la segunda del grupo de figuras que personifican a la Muerte y a Hermes Psicopompo, el guía de las almas al inframundo, lo que consolida la referencia mítico-mitológica de viaje en este barco como descenso al reino de los muertos,⁸⁴ en analogía con otros viajeros mítico-literarios:

El *descenso* de Gustav von Aschenbach se inscribe en la tradición de viajes al Hades –reino de la muerte [...]– inaugurada por el Odiseo del canto oncenno del poema homónimo de Homero, difundida en Occidente por la Eneida de Virgilio, madre de la *Commedia* dantesca (Torres 2007: 12).

84 Bahr (2005) y Torres Martínez (2007) exponen el montaje de características mítico-mitológicas que se repiten, con ciertas variaciones, en una serie de figuras en la novela para personificar a la Muerte o Hermes en su calidad de guía de almas al inframundo: el bastón y sombrero de paja atribuidos a Hermes psicopompo, dios de los viajeros, los caminantes y, como ya se dijo, guía al inframundo; rasgos de muecas pronunciadas y dientes ostensiblemente visibles que recuerdan a las calaveras con las que se representaba a la Muerte en el medioevo. La primera figura de esta serie es el caminante que von Aschenbach ve en Múnich cerca del cementerio.

Posteriormente, Aschenbach prosigue su viaje en un medio de navegación que lo aleja todavía más de la modernidad y lo interna en el tiempo mítico: «das seltsame Fahrzeug, aus balladesken Zeiten [...] so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind, [...] es erinnert noch mehr an den Tod selbst» (Mann 2008: 193),⁸⁵ en esta especie de féretro navegante, von Aschenbach se abandona a las sensaciones de su cuerpo que va cómodamente recostado deseando que el viaje dure eternamente –«möchte sie [die Fahrt] immer wäähren!»,⁸⁶ como la muerte– y fija su atención en la acción de los remos: «Die Ruderer zankten immer noch, rauh, unverständlich, mit drohenden Gebärden. Aber die besondere Stille der Wasserstadt schien ihre Stimmen sanft aufzumachen, zu entkörpern, über der Flut zu zerstreuen» (Mann 2008: 193). El movimiento violento de los remos dramatiza la dirección de la navegación y le muestra a Aschenbach que va de camino a un lugar diferente del que proviene, en el que el esfuerzo por avanzar, por progresar es en vano. Nótese que el gondolero porta un sombrero de paja, el mismo material del que porta Hermes psicopompo, rasgo que lo marca como el siguiente en la serie de sus personificaciones; «Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physionomie, [...] mit einer gelben Schärpe gegürtet und einen formlosen Strohhut» (Mann 2008: 194).

Además de la relación con el dios griego, en esta figura se ensamblan características que relacionan al gondolero con el Caronte mitológico: primero, se resaltan sus acciones como barquero: «Obgleich eher schwächig von Leibesbeschaffenheit, [...] führte er das Ruder, bei jedem Schläge den ganzen Körper einsetzend,

85 Raúl Torres hace un acertado comentario sobre los medios de transporte que usa Aschenbach, empezando con el tranvía que aborda en Múnich: «el tranvía –la *tecnología*– recogió a Aschenbach protegiéndolo de la *naturaleza* exuberante de la «visión». Al final de este primer capítulo, von Aschenbach es todavía parte de la civilización tal como la defendía el «modernismo [reaccionario]» de Ernst Jünger, Gottfried Benn o Filippo Tommaso Marinetti: más trenes, carreteras, automóviles y aviones en contra del tradicionalismo agrario y «natural»; conforme avanza la novela, sin embargo, nuestro héroe va abandonando toda «civilización» para sumirse en la informidad mítica y el irracionalismo erótico.» (2007: 130) Al abordar el viejo barco en Pola, Aschenbach sale de esa cadena de transportes modernos y al abordar la góndola entra al que lo llevará al tiempo mítico e «irracionalismo erótico».

86 Bernard Dieterle analiza las situaciones en las que se representa a Aschenbach sentado, especialmente mientras navega en góndola y expone cómo esta posición y el dejarse llevar por el vehículo ponen al viajero en un estado de relajación total que favorecen la contemplación estética: «seine «selige Müße» ist deshalb mit Sitzen und Schauen verbunden» (1995: 331). Esta «selige Müße» potencia su receptividad a los estímulos sensoriales.

mit großer Energie.» (Mann 2008: 194); segundo y decisivo, exige su pago por el viaje como Caronte exigía el óbolo de las almas a las que transportaba a través del Estigia –o el Aqueronte– para llevarlos al Hades: cuando Aschenbach pregunta por el precio el gondolero simplemente responde: «Sie werden bezahlen» y le recuerda su función imprescindible para que cruce las aguas: «Ich fahre Sie gut.» Aschenbach no tiene más remedio que aceptar que el gondolero continúe remando y lo lleve a su destino «Das ist wahr, du fährst mich gut. Selbst, wenn du es auf meine Barschaft abgesehen hast und mich hinterrücks mit einem Ruder-schlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben» (Mann 2008: 195). La mención directa del Aides, forma vieja de Hades (*cf.* Bahr 1991: 37) muestra que el viajero asocia todas las circunstancias de esta navegación con el inframundo, que sus sentidos perciben hacia donde lo conducen y con todo permanece en su cómoda posición, dejándose llevar. Y así cómodamente mecido por la góndola completa el traslado a la otra orilla: la isla Lido.

2.5.3 Alice: el Descenso al espacio de la alegoría nocturna⁸⁷

Como el protagonista de *Concierto barroco*, después de presenciar una ejecución musical en un edificio veneciano, en este caso un palacio, Alice debe abandonar el lugar y también lo hace por agua. La visitante es guiada por el joven Puck en contra de su voluntad a través de los lugares secretos del palacio hasta llegar al canal mayor:

La pareja recorre pasadizos, sube escaleras, salta hasta el fondo de sótanos tenebrosos, penetra en abandonadas mazmorras, en bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas, cruza habitaciones subterráneas hasta llegar por fin a la portezuela que los conduce al atracadero familiar (Pitol 1989: 51, 52).

87 De acuerdo con el diccionario de Retórica, una alegoría es una figura «mediante la cual un término se refiere a un significado oculto y más profundo» (2013: 19) y según la RAE es «Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.» (RAE 2014) En este sentido, con alegoría nocturna me refiero a que la visita nocturna a los espacios subterráneos de este palacio se refiere en un sentido más profundo al viaje interior de sí misma que debe hacer Alice para descubrir y enfrentar los tabús familiares que le impiden encontrar sus propios deseos.

Para salir del palacio hay que descender y recorrer esta especie de laberinto subterráneo a lo largo del cual Alice ve lugares olvidados, como las bases de las reglas sociales que nadie recuerda, pero todo mundo sigue; lugares de reclusión que, aunque fuera de uso, le recuerdan la posibilidad del castigo, de la tortura y de la privación de la libertad. Estas características aluden al infierno como lugar de tormento y castigo difundido por la iglesia católica, pero que Dante volvió visible con la descripción de su recorrido por ese lugar. Y como el poeta italiano, Alice logra salir de este inframundo porque va con el guía correcto, que la conduce al vehículo para continuar con la siguiente etapa del Descenso a través de canales oscuros:

Una góndola y un fantasmal tripulante con el cuerpo cubierto por una ceñida malla negra y una faja escarlata en la cintura; se cubre el rostro con una máscara del mismo color que tiene algo de cómico y mucho de macabro.⁸⁸ «¡Qué extrañamente oscurece en Venecia!», piensa Alice mientras contempla los mecheros de gas, diseminados a lo largo del canal (Pitol 1989: 52).

El aspecto ambivalente de la máscara del gondolero recuerda las representaciones pictóricas de la Muerte en el *Danse Macabre* medieval, en las que algunos esqueletos están danzando y sonriendo, toda vez que su vestimenta de color negro remite a las representaciones del diablo en el cristianismo primitivo que era de color negro porque representaba la ausencia de luz (*cf.* Russell 1986: 47). El montaje está rematado por un accesorio tradicional de los gondoleros, la faja escarlata, dándole así su derecho de residencia, y a la vez imprimiéndole un viso erótico.⁸⁹ No se sabe

88 Tanto Sergio Pitol como Thomas Mann tomaron elementos de la cultura popular medieval para personificar a la Muerte. Cabe mencionar también que Pitol fue un asiduo lector de Michael Bachtin y de Rabelais.

89 Algunos de los personajes de *Der Tod in Venedig* que son interpretados como mensajeros de la muerte portan algo rojo: el viejo que se finge joven lleva una corbata roja y tiene maquilladas las mejillas con «matte Karmesin» (Mann 2008: 189), el cantante napolitano tiene «rötlichen Brauen» (Mann 2008: 189) y el más importante, Tadzio, porta un traje con una cinta roja que sólo se menciona al principio y la última vez que Aschenbach lo ve, dejando claro, sobre todo en la última mención, que es un rasgo distintivo del joven. Tampoco hay que olvidar que mientras Aschenbach escucha a los músicos y observa a Tadzio en la veranda toma una bebida roja: «Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelt» (Mann 2008: 235), y como Bahr explica, es un símbolo de la muerte al ser la bebida que Hades le da a Persefone para llevarla a su reino. Además de la relación con la muerte, Bahr ve en este color una connotación erótica «Zum letzten

quién se oculta tras esta máscara, lo cierto es que ésta le confiere la facultad de llevar a Alice al reino de los muertos en la forma de un recorrido nocturno por los canales de Venecia en el que la joven conoce a toda la gente que ha pasado por la ciudad y escucha sus historias de viajes, pasiones y crímenes.⁹⁰

El cruce por los canales de los muertos concluye con la noche y con la luz del día vuelven a la orilla donde Alice se encuentra con una realidad insipiente:

De pronto se insinúa el amanecer en la laguna. [...] la máscara del gondolero ya no existe, y el joven que viaja a su lado se deshace del espectro de todos los hombres [...]. Cuando al fin atracan en el muelle se abre el gran portón; esa vez encuentran con certeza el camino directo (Pitol 1989: 55, 56).

En un plano alegórico, Alice tiene una visión del camino que hay que recorrer si se quiere llegar al «atracadero familiar» (Pitol 1989: 52), al punto de salida, de escape. La viajera es muy joven y está siendo educada para vivir sujeta al cuidado y vigilancia de la familia; el recorrido subterráneo le ha mostrado que en los cimientos de la sociedad hay normas y valores que ya nadie recuerda ni por qué ni para qué se hicieron, pero que no se han removido y que seguirán allí constituyéndose en obstáculos para quien quiera salir a vivir sin ellos. También es un símil de su propio interior en el que se han ido acumulando reglas, valores y deseos inculcados por su sociedad y entre los que tiene que «subir escaleras y saltar al fondo» (Pitol 1989: 51) para encontrar sus propios deseos. Durante la navegación a cargo del «fantasmal tripulante» (Pitol 1989: 52) puede conocer muchas y variadas formas de vida, todas pasionales, perversas o transgresoras, pero ninguna convencional y ajustada a estrechas normas como la de ella y de las personas que la rodean en su vida cotidiana. Cuando llega a la otra orilla puede percibir claramente el contraste.

Mal tritt Tadzio mit diesem Zeichen der erotischen Verheißung auf» (Bahr 2005: 70), con lo que se establece el vínculo entre lo erótico y la muerte tanto la *novelle* manniana como en el relato de Pitol.

En la puesta en escena de *Dead in Venice* (1973) de Benjamin Britten en la Deutsche Oper Berlin, en noviembre de 2019, el cantante barítono que representó a los siete mensajeros de la muerte llevo puestos siempre zapatos rojo, aunque cambió el resto del vestuario. De esta forma, hizo posible la identificación de este papel de forma visual, además de sonora.

90 En el apartado El puente hacia «todos los interiores que existen en Venecia» se examina en detalle esta travesía en góndola.

2.5.4 **Valentina: El Traslado a «la orilla opuesta»**

La acción de trasladarse a otra orilla es, en primer momento, para Valentina más un gesto de curiosidad, que un movimiento físico. Durante su primer paseo en góndola pregunta sin mayor preámbulo al conductor: «-¿Qué hay del otro lado de la isla?», éste le responde que allí está «la Fondamenta Nuove» (Cortázar 2014: 104) y le da información general que no le interesa a la viajera, quien sigue preguntando como si intuyera la falta de un dato fundamental para ella:

-¿Qué más hay en la Fondamenta Nuove?

-Enfrente está el cementerio -dijo el gondolero-. No es interesante.

-¿En una isla?

-Sí, frente a la Fondamenta Nuove. (Cortázar 2014: 104, 105)

Este breve diálogo es significativo porque la Fondamenta Nuove es un lugar de paseo muy visitado por los turistas y es bien conocido que el cementerio de San Michele ocupa una isla; ambos datos deben encontrarse en la «Guía Azul» que lleva Valentina. Sin embargo, ella ignora esta información, lo que muestra que ha dejado de lado su guía y que ha llegado a Venecia sin la información básica porque busca un tipo de experiencias diferentes de las que tuvo en Roma y Florencia. También es evidente que se quiere escenificar el descubrimiento de esta información justo en el punto geográfico en el que la formulación de la pregunta sea por el «otro lado de la isla» y la ubicación del cementerio sea la isla que está frente a la Fondamenta Nuove, es decir, en la otra orilla. Con esta ubicación, se configura a la Fondamenta Nuove como metonimia de la muerte.

Después del paseo turístico, Dino, el gondolero, lleva a Valentina a su casa y la representación de la navegación marca un cambio de sentido en el espacio. Primero tenemos el pago, que aunque es en una forma turística, inicia la escenificación de Dino como Caronte: «recibió con una sonrisa brillante el pago y la propina» (Cortázar 2014: 105), después del pago, deja de ser el gondolero turístico que va señalando y explicando edificios y monumentos, a continuación la descripción se enfoca exclusivamente en sus movimientos para encauzar y controlar la barca, estilizándolo en su función de barquero: «el gesto de Dino al clavar la pala del remo en el fondo de la laguna e impulsar la góndola con un limpio gesto en el que apenas se advertía un esfuerzo» (Cortázar 2014: 106), y «Dino remaba con fuerza y acabo metiendo la góndola en un canal angosto y recto, al fondo del cual se entreveía el

gris verdoso de la laguna» (Cortázar 2014: 107). Además, la atmósfera se enrarece y hace de Venecia un lugar caliente y desolado, como si se tratara del lugar de transición a la zona de los muertos y no de la ciudad invadida de turistas a todas horas del día, como lo es al inicio: «el sol de mediodía alzaba en los canales un vapor maloliente, y todo se repetía, [...] Había poca gente en las calles y los puentes de esa zona» (Cortázar 2014: 106). A la estilización de la navegación se suma el elemento temporal, justo el mediodía, hora que marca una transición, motivo que también aparece en *Concierto barroco*.

Mientras navegan, Valentina piensa en el punto de referencia, en el mencionado atracadero: «Valentina se dijo que allá debía estar la Fondamenta Nuove, la orilla opuesta, el lugar que no era interesante. Iba a volverse y preguntar cuando sintió que la barca se detenía junto a unos peldaños musgosos» (Cortázar 2014: 107). Valentina ya no se distrae mirando curiosidades turísticas o la amplitud del cielo, sino que fija su mirada en el tramo de agua que la separa de la Fondamenta Nuove y que a sus ojos es «la orilla opuesta»; esto es sobresaliente porque no sabe a dónde la lleva el barquero puesto que ya ha terminado el recorrido turístico, pero tampoco le importa, su vista está fija en llegar a «la orilla opuesta». Su intención de preguntar algo no es por el destino de ese trayecto, sino para cerciorarse de que lo que ve es la Fondamenta Nuove. Al atracar, lo primero que ve son las plantas que suelen crecer en los lugares sombríos.

Dino la conduce a su casa y Valentina la percibe como un lugar cerrado: «comieron en una habitación de techo bajo, lo que sorprendió a Valentina ya habituada a los grandes espacios italianos» (Cortázar 2014: 107), y también oscuro a pesar de ser pleno mediodía «entró en la otra habitación, distinguiendo apenas los muebles en la penumbra» (Cortázar 2014: 110). Este es el contexto atmosférico en el que Valentina vive un encuentro sexual violento: «oyó a su espalda que Dino acababa de cerrar la puerta del comedor. Ahora la habitación parecía mucho más oscura. [...] Una vaharada de sudor la envolvió un segundo antes de que los brazos de Dino la apretaran brutalmente» (Cortázar 2014: 110).

Desde el inicio de la segunda salida en la góndola se ha ido preparando la atmósfera que marca el descenso de Valentina; Dino deja de ser el gondolero que explica la ciudad a la turista y se convierte en el barquero concentrado en trasladar a su pasajera al lugar de tortura que se ubica «del otro lado de la isla», mismo que al quedar en la orilla opuesta de la Fondamenta Nuove se equipara en ubicación al cementerio. Después, entra a un lugar en penumbras, como suelen ser los lugares

subterráneos y como suele representarse el reino de los muertos. El ataque de Dino se representa como una mezcla de tortura y castigo en una zona de sombras: «trató de soltarse, y cayó bruscamente hacia atrás, en la sombra de una cama. [...] Dino la mantuvo todavía un momento prisionera, como asombrado de ese abandono» (Cortázar 2014: 110, 111).

La visita al inframundo concluye con el restablecimiento del orden: «A las cuatro, con el sol todavía alto, la góndola atracó frente a San Marco. Como la primera vez, Dino ofreció el antebrazo para que Valentina se apoyara» (Cortázar 2014: 111) el vehículo vuelve a ser góndola y Dino el gondolero amable que ofrece ayuda a su cliente para que se apee y prosiga su visita desde uno de los lugares favoritos de los visitantes, la plaza de San Marco. Desde esta plaza inamovible a lo largo de varios siglos, parece que nunca hubo visita al inframundo.

En el hotel, Valentina repasa lo vivido en casa de Dino y concluye que lo único que realmente la enoja es la actitud de sujeción y dependencia de Rosa, mujer que Dino le había presentado como su hermana: «le repugnaba sobre todo Rosa, la figura evasiva de la cómplice [...] resultaba difícil creerla hermana de Dino. Su esclava, mejor, su amante complaciente por necesidad, para conservarlo todavía un poco» (Cortázar 2014: 112). Le molesta la figura de la mujer que acepta la dominación y al recordarla reconoce el papel que no quiere tener o proseguir.

Después de la escenificación del Descenso, Valentina vuelve a abordar la góndola de Dino para ir a su casa, pero se observan algunas diferencias con respecto al primer trayecto: «A lo lejos, todavía muy lejos, Valentina atisbó la franja abierta y verde. Otra vez la Fondamenta Nuove. Era previsible, los cuatro peldaños mohosos, reconocía el sitio» (Cortázar 2014: 117). Esta vez, no percibe el trayecto como un «canal angosto» (Cortázar 2014: 107) ni el agua con un gris insalubre, se siente llevada por un camino abierto y verde al lugar que tiene la misma ubicación que el cementerio: con vista a la Fondamenta Nuove. No se niega a la descomposición del lugar, no describe los peldaños por el musgo, como en la ocasión anterior, materia que, aunque crece a la sombra y es clara señal del paso del tiempo conserva una condición amable por su color verde asociado a lo vivo, más bien usa el adjetivo que describe llanamente corrupción –«mohosos»– y con todo, parece cómoda de regresar al lugar conocido: «saltó al primer escalón sin apoyarse en el antebrazo que él le tendía» (Cortázar 2014: 117). Valentina rechaza la figura de «esclava, [...] amante complaciente por necesidad» como opina que es Rosa (Cortázar 2014: 112) y marca su autonomía. Después del Descenso muestra la actitud de

asumir otro papel en sus relaciones.⁹¹ Y no sólo de asumir otro papel, sino también que estas relaciones sean con personas de otra clase social. Varias veces se indica que Valentina percibe a Dino como de una clase social baja: «si por lo menos se hubiera bañado» y «tenía unos estupendos dientes, que con un poco de dentífrico hubieran quedado perfectos» (Cortázar 2014: 117), y no hay que olvidar que una latinoamericana que viaja por Europa sin ninguna preocupación económica debe pertenecer a la clase media alta o alta en su país y tanto Dora, su compañera de viaje, como Adriano, su amante en Roma pertenecen a su misma clase social. Dino le prestó un servicio por el que Valentina pagó y seguramente esa era el único tipo de relación que mantenía con las personas de clase económica baja, pero al regresar al hogar de él está estableciendo otro tipo de relación y transgrediendo los límites de las convenciones de las personas de su posición social.

Dora, el personaje intradiegetico que critica y comenta la narración del viaje, también percibe el carácter transgresor de la vuelta de Valentina a la casa de Dino, ya que entre el reconocimiento del sitio y el momento en el que, de Valentina baja de la góndola, interrumpe el relato con su comentario: «Lírico y obvio. Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tadzio, el bello Tadzio y la peste» (Cortázar 2014: 117). En *Los papeles de Aspern*, el protagonista trata de robarle a una anciana veneciana las cartas de su ex amante, un poeta famoso al que él admira; el bello Tadzio es el joven menor de edad por el que el escritor Gustav von Aschenbach se siente atraído y el barón Corvo (1860–1913) es un escritor homosexual cuya obra contiene rasgos pederastas y que murió en Venecia. Todas son historias venecianas que representan de una u otra forma el entrelazamiento entre la transgresión, crimen y la muerte.

91 Roberto Ignacio Díaz tiene una percepción muy distinta del personaje de Valentina. En su estudio comparativo entre este relato y la novela de Mann, comenta sobre la protagonista: «La débil Valentina, cuya voz reproduce el patetismo callado de Aschenbach, es violada y destruida, pero Dora, en cambio, narra y actúa» (2003: 6). No me parece que se represente a Valentina como una mujer débil, porque en la segunda visita a la casa de Dino muestra autonomía en sus movimientos; posteriormente, cuando su amante Adriano llega a Venecia, también toma la iniciativa para salir sola con él, y si bien el final del relato hace suponer que la asesina, había sido ella quien había marcado la ruta de esa última caminata, así como elegido el lugar de discusión. Es decir, físicamente es ella quien mantiene una posición autónoma y de dirección que contrasta con el discurso del narrador y a veces también con el de Dora.

Por otra parte, hay que marcar que es cuestionable la manera en que Cortázar representa en este pasaje la búsqueda de Valentina por salir de los esquemas que la sociedad de su tiempo –sea en los años 50s o en los 70s– les imponía a las mujeres, con tabúes sexuales incluidos. Malva E. Filer comenta lo siguiente sobre la representación del erotismo transgresor en la obra del escritor:

Mediante actos eróticos transgresivos, estos personajes persiguen la liberación del cuerpo, la que es, desde su punto de vista, un componente indispensable de una verdadera transformación político-social. Sin embargo, estas transgresiones liberadoras, para el hombre, requieren que él venza, con menor o mayor violencia, la resistencia de la mujer (2002: 77).

A diferencia de otros personajes masculinos de la obra cortazariana, Dino no aspira a ninguna liberación, ni ve a Valentina como vía para acceder a la aventura, como sí es por ejemplo el caso de Adriano, de quien Valentina escapa, pero es claro que, de todas formas, tras este pasaje subyace la idea de que la mujer puede lograr la liberación únicamente a través del hombre. Como en otras obras de Cortázar, la violación se representa «desde una óptica masculina que implícita o explícitamente las justifica» (Filer 2002: 77), y en este relato, aunque Valentina llama al acto violación, no lo condena: «Estaba segura de que Dino era un individuo excelente a su manera, que no había sumado el robo a la violación» (Cortázar 2014: 113), y el hecho de que regrese con él a su casa, no sólo lo justifica, sino que incluso lo favorece.

Apegándome a mi propuesta de análisis de fijarme en los lugares y los movimientos de la protagonista, es que interpreto esta vuelta de Valentina a la casa de Dino como un acto transgresor deseado por ella misma porque sus movimientos así lo indican. Además, porque las acciones de Valentina aluden en general a un deseo de traspasar los límites y convenciones que su sociedad le había impuesto y en ese sentido la relación con Dino significó un ir más allá de esos límites. Sumado a esto, está el hecho de que ella huye de quien la ve como inferior intelectualmente, de quien le quiere marcar el tiempo del viaje y le propone seguirlo, con Dino ambos están en el mismo nivel de experiencia, para ambos es algo instintivo y no es, como en la relación de Oliveira y la Maga, el hombre intelectual y razonable que somete a la mujer intuitiva e incapaz de pensar. Pero no se puede negar, que Cortázar no logra representar a una mujer que en su búsqueda tome las decisiones

de cuándo y cómo cometer los actos transgresores, sigue siendo el hombre quien decide por ella.

2.5.5 **Andreas: El Descenso al espacio de la tortura**

El joven Andreas es el único que durante todo el viaje sólo se mueve por tierra firme, por lo que carece de alusiones a Caronte y por tanto al traslado a otra orilla. Más bien el Descenso se escenifica con la representación de una experiencia límite que por fragmentos tiene visos de escenas de tortura en el infierno cristiano.

Esta experiencia tiene lugar en la finca de los Finazzo, a la que llega cabalgando junto con su sirviente Gotthelf. El último tramo rumbo a la finca se estiliza como un lugar oscuro y sombrío: «Das Tal zog sich zusammen, steilere Abhänge, [...] tief drunten ein rauschendes Wasser. Die Wolken waren bewegt, manchmal fuhr ein Sonnblick wie ein Schwert bis hinab an den Fluß [...]. Dann wieder Dunkelheit, leichter Regen» (Hofmannsthal 1992: 24). En medio de este valle que parece estrecharse y obscurecerse, el caballo de Andreas da muestras de fuerte cansancio, por lo que Gotthelf decide que se quedarán en la finca cercana.

Durante la primera noche en la finca, Andreas vuelve a sufrir en sueño todas las humillaciones y situaciones que lo habían agobiado psicológicamente hasta ese momento de su vida:

Es möchte Mitternacht vorüber sein. Er sank in einen wüsten Traum und aus einem in den anderen. Alle Demütigungen, die er je im Leben erfahren hatte, alles Peinliche und Ängstigende war zusammengekommen, durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens mußte er wieder hindurch (Hofmannsthal 1992: 42).

Como la noche del paseo veneciano de Alice, también para Andreas se condensan imágenes y vivencias en pocas horas, pero en contraste con la joven, Andreas no conoce la aventurada vida de otras personas, sino que se adentra en recuerdos angustiantes y visiones de situaciones mortificantes de su propia vida, como los siguientes:

Nun war er endlich auch in dem Durchhaus, [...] und hier blieb ihm keine schreckliche Begegnung erspart. Ein Blick, den er als Knabe gefürchtet hatte wie keinen zweiten, der Blick seines ersten Katecheten, schoß durch ihn hin-

durch. [...] Er sieht den Gang der Jahre indem er vor sich den Vater grau dann weiß werden sieht und der Mutter Gesicht schlaffer und immer bleicher werden (Hofmannsthal 1992: 42, 43).

El catequista suele ser la persona que infunde temor a Dios con las explicaciones de los castigos del infierno, es una autoridad que designa lo que es bueno y malo toda vez que funge como primera instancia punitiva. Hay que mencionar que ese día Andreas había recibido el primer beso erótico en su vida y que había intentado entrar a la habitación de la joven hija de la familia que lo hospeda, antecedentes que hacen pensar que la presencia del catequista en el sueño tiene una función censuradora. Además, lo ve en un pasaje de Viena –Durchhaus– forma arquitectónica característica de la ciudad que implica una calle cerrada, un lugar al que se ha privado de la amplitud del cielo abierto, en claro contraste con la finca Finazzler. La imagen del rápido envejecimiento de los padres lo acerca al momento de su muerte. La serie de sueños angustiantes concluye con la voz de Romana gritando por ayuda, momento en el que despierta para descubrir que los gritos siguen fuera del sueño y que provienen de una mujer en la vida real en la finca:

Es war schon halb hell, aber noch vor Tag. [...] Da setzte der Schrei aufs neue ein, der seine träumende Seele aus der Tiefe des Traums an das fahle Licht emporgezogen hatte. [...] Andreas war aus dem Bett und zog sich an, aber dabei war ihm zumut, wie einem Verurteilten, den das Pochen des Henkers geweckt hat (Hofmannsthal 1992: 43).

El grito lo saca del sueño en el que miradas condenatorias lo observaban y lo hacían sentir sentenciado a muerte en la vida objetiva. Andreas no despierta para tener el consuelo de que las imágenes torturantes desaparecen con la luz diurna, sino para enfrentar que la tortura se vuelve concreta y es ejecutada en la finca, el lugar en el que el día anterior se había sentido feliz al conocer a Romana:

Er lief die Treppe hinab, der Stimme nach, die im ganzen Haus gräßlich hallte. [...] Unten im Erdgeschoß lief ein kleiner Gang seitlich, der stand voller Knechte und Mägde, die zur offenen Tür einer Kammer hineinstarrten. [...] Auf der Schwelle zu der Kammer blieb er stehen. Rauch und ein Gestank von Angebranntem schlug ihm entgegen. An den Bettpfosten war eine fast nackte

Weibsperson gebunden, aus deren Mund die unaufhörlichen gellenden Klagen oder Anklagen hervorbrachen, die mit einem Klang wie aus der höllischen Verdammnis bis in die Tiefe von Andreas' Traum hinuntergelangt hatten. [...] An einer anderen Stelle war das Zimmer unmenschlich verunreinigt (Hofmannsthal 1992: 44).

Andreas tiene que ir hacia abajo para encontrar el origen del grito y cuando lo hace se encuentra con una escena extremadamente violenta. El grito es de una mujer que acaba de ser corporalmente torturada con ataduras y fuego. De inmediato, Andreas adivina que el cruel torturador es Gotthelff, su sirviente. La mujer lo confirma y cuenta cómo Gotthelff procedió con sadismo: «sie so angebunden und vor ihren sehenden Augen das Feuer angemacht, und dann hinausgegangen und sie von außen eingeriegelt, und noch durchs Fenster auf sie hereingegrinst und ihrer in ihrer Todesangst gespottet» (Hofmannsthal 1992: 45). Esta es una experiencia límite para el joven viajero que apenas unos días antes vivía al resguardo de su familia noble en Viena. Es obvio que esa vida no estaba libre de sufrimientos para el joven porque sus sueños dejan ver una enorme carga psicológica, pero no había presenciado violencia física hacia otro ser humano de forma tan cercana. Sus sueños muestran que se sentía culpable por haber sido cruel con otros seres vivos como su gato y su perro; ahora se carga con otra culpa por ser él quien llevó a Gotthelff a la finca. Es además notorio que Andreas se queda en el umbral de la habitación, otros estaban auxiliando directamente a la mujer o apagando el fuego, pero Andreas no puede acercarse más, no puede involucrarse en el siniestro, permite que el olor y el humo lo dejen fuera, circunstancia que se observa a lo largo del viaje: Andreas no logra involucrarse en las situaciones, se ve implicado en ellas, pero a la vez se mantiene al margen. Fuego quemando vivas a personas desnudas es una imagen frecuente en la iconografía cristiana para representar el infierno. Además, aunque la habitación en la que sucede el crimen está físicamente en la finca, la descripción traslada el suceso al plano de lo que ya no es humano: «unmenschlich verunreinigt» (Hofmannsthal 1992: 44). Andreas tiene frescas estas imágenes porque el día anterior Romana le había mostrado un libro que representaba estos tormentos: «Dann brachte sie ein anderes dickes Buch, da waren die Höl-lenstrafen verzeichnet: die Martern der Verdammten waren angeordnet nach den sieben Todsünden, alles in Kupfern. Sie erklärte Andreas die Bilder und wie jede Strafe aus der Sünde genau hervorgehe» (Hofmannsthal 1992: 30, 31). La joven

no siente culpa alguna, ni religiosa ni psíquica; Andreas admira la espontaneidad, inocencia y libertad con las que ella obra en todo momento, incluso al explicar los castigos del infierno, porque él no puede actuar así. Al ver el estado de la mujer debieron venir a su mente algunas imágenes de este libro. Sin embargo, la escena no concuerda con la explicación cristiana, porque no es Gotthelff quien ha sufrido la tortura: el sirviente había ido mostrando durante todo el camino soberbia, lujuria e ira, pero en lugar de recibir castigo, es él quien ha torturado a la mujer y además ha robado, así como logrado escapar dejando escasas probabilidades de ser juzgado. Andreas percibe que no hay unidad en lo que él esperaba del mundo, que lo que había aprendido que debía ser y la realidad que en ese momento observa no armonizan.

En el breve lapso que forman el instante seguido a la medianoche y el momento antes del amanecer, se concentran recuerdos y experiencias de intensa violencia psíquica, emocional y física que ponen a prueba el equilibrio psíquico del héroe y su fortaleza interior para sobreponerse. Cuando llega la luz diurna se ve a un Andreas rechazado por los habitantes de la finca y sin la posibilidad de abandonarla por carecer de transporte, debido a que Gotthelff había huido con su caballo. El joven intenta pagar por el caballo robado, pero el señor Finazzer lo rechaza, por lo que Andreas no tiene siquiera este gesto para aligerar la culpa que él mismo se impone.⁹² En los siguientes días que pasa en la finca, tiene que vivir aislado y enfrentando recuerdos que aumentan su confusión.

En estas circunstancias, Romana tiene en el último momento, justo antes de que Andreas parta para continuar su viaje, un papel redentor:⁹³ se acerca a Andreas para regalarle una parte de su cadena de plata y besarlo. Este último gesto tiene un efecto inmediato en el joven que repentinamente, en el trayecto de regreso a

92 De acuerdo a los informes de viaje de la época, los jóvenes que realizaban el *Kavalierstour* solían llevar una vida de despilfarro, eran indisciplinados y tenían deudas de juego (cfr. Brenner 1989: 214). El joven andreas rompe con este esquema, él no pierde su dinero en el juego o gastándolo en algo placentero, sino porque Gotthelff huye con el caballo en cuya montura estaba escondida la mitad del dinero para el viaje. Y si bien afrontar riesgos y peligros eran considerados parte importante del viaje, en la medida que debían robustecer el carácter de los jóvenes y entrenarlos para ser líderes en su sociedad, el suceso en la finca sólo contribuye a marcar la escisión de Andreas con su mundo. Estas circunstancias hacen del joven Andreas un viajero del *Kavalierstour* totalmente atípico.

93 El aspecto de Romana se asemeja a algunas representaciones de santas o vírgenes llorando, lo cual acentúa su papel redentor.

Villach,⁹⁴ comienza a ver armonía en el mundo, sentimiento que se aprecia en su percepción de unidad con la naturaleza: «Er hatte Romana überall, er konnte sie in sich nehmen wo er wollte. Jener Berg, der vor ihm aufstieg und dem Himmel entgegenfeilerte, war ihm ein Bruder und mehr als ein Bruder» (Hofmannsthal 1992: 59).

Esta salida del valle en el que se encuentra la finca escenifica una liberación, parece que Andreas ha logrado sobreponerse a la noche de violencia y tortura, que ha vencido sus sentimientos de culpa y que ha podido conciliar los contrastes del mundo que ha dejado en Viena y del que está conociendo durante su viaje. Es la comunión con la naturaleza como símbolo de unidad con el mundo. Todo apuntaría a una llegada feliz a Venecia, con el joven viajero listo para completar la transformación a hombre maduro. Sin embargo, la novela ha iniciado con la llegada del joven a Venecia, y en su encuentro con la ciudad se muestra completamente desorientado y llama «öder Winkel» (Hofmannsthal 1992: 7) a un barrio céntrico de la ciudad. Así que los lectores y lectoras saben que el episodio en la finca Finazzler no ha contribuido a una transformación positiva del viajero. Y es que quien no completa el descenso, tampoco puede salir de allí, sino se queda en un estado intermedio y como se señaló antes, Andreas se queda en el umbral de la habitación, en la antecámara del lugar de tortura y después se aleja demasiado rápido del lugar en su búsqueda de una acción que lo disculpe, sin haber completado la visión del inframundo. La exposición de la aparente superación de la prueba límite resalta que Andreas no saldrá del círculo de la confusión, que vivirá momentos en lo que cree encontrar la unidad con el mundo que busca, sólo para después percibir la escisión con mayor intensidad. Como en un espiral, experiencias incomprensibles para el joven viajero seguirán presentándose y aumentando su perturbación.⁹⁵

94 Puesto que ya no cuenta con un caballo, Andreas tiene que volver al mismo lugar en donde había conocido a Gotthelf porque de allí sale el transporte para Venecia. Así que espacialmente se forma un círculo, la estancia en la finca no es parte de una línea progresiva del viaje, sino de un rodeo, junto con el trayecto cabalgado con Gotthelf. Esta desviación del viaje ocurre para escenificar la experiencia límite de Andreas, no para avanzar en el viaje, como también la desviación de Aschenbach a la isla del Adriático es para escenificar la llegada por agua a Venecia.

95 Se esperaba que durante el *Kavalierstour* los jóvenes afrontaran riesgos y situaciones difíciles que debían contribuir a que desarrollaran la capacidad de tomar decisiones correctas rápidamente, dirigir a la gente, conservar el autodominio y fortalecer su valor (*cf.*: Babel 2005: 22). Andreas no logra estos objetivos, al contrario, las situaciones difíciles lo llevan paulatinamente a mayor confusión y su pusilanimidad se hace cada vez más evidente.

Capítulo 3

Espacios venecianos

Los mundos nuevos tienen que ser vívidos, antes que explicados.

Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

En este capítulo se examina la relación de algunas construcciones arquitectónicas de Venecia con la exposición del conflicto de los y las protagonistas. El análisis está dividido en dos secciones que se enfocan en dos elementos arquitectónicos que han contribuido a la fascinación que la ciudad ejerce en sus visitantes: los edificios suntuosos, como los palacios y la basílica de San Marco, y los puentes. Algunas veces se trata de referencias a edificaciones específicas conocidas, por lo que se establece su significado histórico y sociocultural relacionándolo con la percepción que el o la protagonista tiene de la misma. Otras veces, se trata de edificaciones sin nombre, por lo que el análisis se concentra en la percepción de los personajes. En ambos casos se resaltan las acciones que los y las visitantes en la ciudad acuática realizan para observar o acercarse a estas edificaciones, con el objetivo de reconocer la forma en que los movimientos inciden sobre su percepción y a la vez lo que delatan de su conflicto.

3.1 Edificios enmascarados

Para esta primera parte, la representación y función de algunos edificios, en estas obras, me baso en los postulados del filósofo de arte alemán Georg Simmel, quien en su ensayo *Venecia* (1907) compara la estética de esta ciudad con la de Florencia, concluyendo que la belleza de la primera es sólo una máscara, debido a que carece de sustento en una vida auténtica:

Florenz kann nie zur bloßen Maske werden, weil seine Erscheinung die unverstelte Sprache eines wirklichen Lebens war; hier aber, wo all das Heitere und Helle, das Leichte und Freie, nur einem finstern, [...] zweckmäßigen Leben zur Fassade diene, da hat dessen Untergang nur ein entseeltes Bühnenbild, nur die lügenhafte Schönheit der Maske übrig gelassen (1992: 69).

De manera que la que es conocida como la ciudad de la máscara por su largo periodo de carnaval, lo es también, de acuerdo con Simmel, por su apariencia bella que como una máscara oculta la forma tras ella. Simmel recalca esta apreciación comparando la fachada de los palacios con un velo:

Bei den Palästen von Florenz [...] empfinden wir die Außenseite als den genauen Ausdruck ihres inneren Sinnes: [...] Die venetianischen Paläste dagegen sind ein präziöses Spiel, schon durch ihre Gleichmäßigkeit die individuellen Charaktere ihrer Menschen maskierend, ein Schleier, dessen Falten nur den Gesetzen seiner eigenen Schönheit folgen und das Leben hinter ihm nur dadurch verraten, dass sie es verhüllen (Simmel 1992: 68).

Para Simmel la belleza de las fachadas de los palacios venecianos son como velos que ocultan la vida que hay en su interior, que, aunque dejan traslucir algo, no hacen de forma que se le pueda conocer de forma certera e inequívoca, favoreciendo la formación de una imagen errónea de la misma.

Esta apreciación sirve de punto de partida para analizar una situación que experimentan los y las visitantes durante su estancia en Venecia: pasar o llegar a un palacio o a un edificio que les causa una impresión determinada que después se demuestra como falsa, ya sea porque el edificio tiene una función diferente a la que anunciaba su aspecto, porque la construcción o decoración interior no cumple las

expectativas creadas por el exterior o porque la uniformidad de las fachadas que menciona Simmel no permite identificar el edificio correcto. El enfrentamiento de los y las protagonistas con los edificios venecianos no se queda en la sola confusión, sino que los lleva a intuir que también en su propia persona existe una escisión como la que Simmel percibió en la arquitectura veneciana: «die Erscheinung lebt wie in ostentativer Abtrennung vom Sein, die Außenseite erhält von ihrer Innenseite keinerlei Direktive und Nahrung» (Simmel 1992: 68, 69). Mi hipótesis es que al moverse por palacios que como dice Simmel no guardan relación entre el interior y el exterior, los y las protagonistas notan esa división en ellos mismos, que su apariencia, es decir su vida en cumplimiento de una función social y familiar no corresponde con sus anhelos profundos, que, aunque aparenten contento y satisfacción, interiormente se están resquebrajando.

El descubrimiento del vacío entre el interior y el exterior de los edificios es el primer paso que impulsa al siguiente, más significativo que es darle al edificio un uso diferente a la función para la que fue edificado. Porque si un edificio es sólo fachada, se le puede llenar con un significado de elección propia. Es entonces que tiene lugar la subversión de los edificios a cargo de los y las visitantes, es decir que realizan actividades en ellos que difieren de las que se efectúan a cabo cotidianamente allí y que incluso son contrarias a las mismas. Esta subversión de los espacios repercute en su consciencia que los y las impulsa a llevar la subversión a su vida realizando actividades diferentes a las que su posición en la sociedad les designa. Perciben que la ciudad es «ein entseeltes Bühnenbild» (Simmel 1992: 69) que pueden usar para probar actitudes y preferencias que en su lugar de vida cotidiano habían tenido que contener para que no se afectara la apariencia que mantenían en sociedad. Simmel añade lo siguiente sobre el efecto que provoca vivir en una ciudad donde lo exterior está separado del interior: «alle Menschen in Venedig gehen wie über die Bühne: [...] das Spiel geht nur dort vor und ist ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nachher» (Simmel 1992: 69). Si no hay consecuencias que repercutan en el lugar de procedencia, si la actuación que se ejecute en este escenario quedará como un paréntesis en la vida, entonces se pueden dejar emerger formas de vida anhelada.⁹⁶

96 Sobre la semantización de Venecia como escenario véase Schlemmer (2015).

De esta forma, «die lügenhafte Schönheit» (Simmel 1992: 69) de Venecia crea veracidad en la medida en que incide en la consciencia de los y las protagonistas para que perciban la escisión en sus vidas, que su conducta y apariencia formal no se sostienen en convicciones o sentimientos profundos, sino a la necesidad de convivencia que impele a amoldarse a formas de vida aceptadas e incluso a olvidar los anhelos por adoptar las expectativas de la comunidad. Por extensión, la vacuidad de la ciudad crea sentido al ofrecer la oportunidad de exteriorizar anhelos profundamente arraigados, pero encubiertos, en la conciencia.

A continuación, examino los edificios en los que de forma paradigmática los y las protagonistas perciben la escisión entre exterior e interior. Como en el capítulo 2, en éste también sigo el orden cronológico de la representación de los viajes para hacer el análisis, iniciando con la estancia en Venecia del protagonista de *Concierto barroco* y concluyendo con la de Valentina.

3.1.1 *Il Ospedale della Pietá*

Una escena clave de la novela *Concierto barroco* acontece en el *Ospedale della Pietá*, que era un hogar para huérfanas, pero, sobre todo, la escuela de música donde Vivaldi enseñaba.⁹⁷ Al llegar allí y ver la solemnidad del lugar, el protagonista, quien

97 Para conocer mejor lo que fue este *Ospedale della Pietá*, en el que Antonio Vivaldi fue maestro entre 1703 y 1738, se puede acudir a las mismas fuentes en las que se basó Carpentier: *Les Confessions* (1781 y 1788) de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778): «Les *scuole* sont de maisons de Charité établie pour donner l'éducation a de jeunes filles sans bien, et que la république dote ensuite, soit pour le mariage, soit pour le cloître. Parmi les talents qu'on cultive dans les jeunes filles, la musique est au premier rang» y la apreciación de Charles de Brosses (1709–177) en *Lettres Familières sur L'Italia* (1739) «La musique transcendante ici est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composes de filles batardes ou orphelines, et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. [...] Celui des quatre hôpitaux oi je vais le plus souvent, et oi je m'amuse le mieux, c'est l'hôpital de la Piété; c'est aussi le premier pour la perfection des symphonies. Quelle roideur d'exécution!» (citados en Müller-Bergh 1975: 76) Es evidente que Carpentier se sintió apelado por el entusiasmo que expresa Brosses –y seguramente también por la forma en que vivió la Venecia barroca en su descripción, porque comenta lo siguiente en el apéndice de la novela: «En cuanto al gracioso ambiente del Ospedale della Pietá [...] a él se han referido varios viajeros de la época y, muy especialmente, el delicioso Presidente de Brosses, libertino ejemplar y amigo de Vivaldi», y aclara «debo advertir que el edificio a que me refiero no era el que ahora puede verse –construido en 1745– sino el anterior, situado en el mismo lugar de la Riva degli Schiavoni» (Carpentier 1983: 212). Sobre los textos de los viajeros que consultó Carpentier para esta novela, además de los aquí mencionados, Müller-Bergh hace una exposición detallada en su ensayo *Sentido y color de «Concierto Barroco»* (1975).

va disfrazado de Montezuma, y su sirviente, el negro cubano Filomeno, se muestran decepcionados del lugar:

la gran Sala de Música que, con sus mármoles, molduras y guirnaldas, con sus muchas sillas, cortinas y dorados, sus alfombras, sus pinturas de bíblico asunto, era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto [...]. Y preguntábase Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas (Carpentier 1983: 171).

El aspecto «conventual» junto con el lujo de los mármoles y decorado dorado hacen pensar a los visitantes que no han llegado a un lugar donde puedan divertirse, debido a que esta decoración contrasta con el colorido que habían visto en las calles y canales donde se celebraba el carnaval; además, porque esperaban ir a un lugar con mujeres y alcohol. Sin embargo, enseguida tienen que corregir sus expectativas tras la primera vista, cuando las habitantes del *Ospedale* aparecen como si salieran de entre los bastidores laterales de un teatro: «dos, cinco, diez, veinte figuras claras empezaron a salir de las sombras de la derecha y de las penumbras de la izquierda» (Carpentier 1983: 171), además, tras ellas también llegan las copas: «empezaron a traerse jarras de sangría y aguamiel, vinos de España» (Carpentier 1983: 172). A continuación, los visitantes van a comprobar que no pudieron haberse ido a mejor lugar para tener regocijo, bullicio y baile, es decir, una buena juerga.

Después de corregir la impresión de la primera vista, sigue la subversión del lugar, que se da a partir de ciertos elementos mencionados en la primera vista del sitio. Allí se habla de las pinturas religiosas que hacen parecer a la escuela una iglesia o un teatro, es decir, que estas pinturas pueden ser percibidas como un medio de adoctrinamiento y objeto de devoción religiosa, o de forma muy distinta, bastidores puestos para ejecutar una representación. Las acciones de los visitantes en esta velada apuntan a la segunda percepción. La subversión de la función y significado de los hechos representados en las pinturas alcanza su punto culminante cuando Filomeno descubre una, que como en una obra teatral recibe de repente un rayo de luz que la pone en el centro de atención:

lo que dominaba en aquella pintura no era la Eva [...] sino la Serpiente, corpulenta, listada de verde, de tres vueltas sobre el tronco del Árbol, y que con enormes ojos colmados de maldad, más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro [...]. Filomeno se fue acercando lentamente a la imagen y, golpeando en una bandeja de bronco sonido, mirando a los presentes como si oficiará una extraña ceremonia ritual, comenzó a cantar (Carpentier 1983: 174).⁹⁸

La cosmovisión de Filomeno se impone, para él el cuadro no representa el momento en que el diablo usa a la serpiente para tentar a la primera mujer, para él es un encuentro con una criatura fuerte de la naturaleza, que representa otros poderes, otro orden, y a la que hay que dar muerte dentro de un ritual celebrado con música y no sólo aplicando fuerza física. Es la ceremonia ritual como representación de la lucha del hombre con las fuerzas de la naturaleza. Filomeno ejecuta una improvisación musical con ollas y otros trastos de cocina, a la vez que recita un texto para su canción. Vivaldi le hace la segunda al canto de Filomeno, pero con «una inesperada inflexión de latín salmodiado» (Carpentier 1983: 175). De esta

98 En su libro *La música en Cuba* (1946), Carpentier describe una de las formas de organización de los negros en Cuba en el siglo XVIII: «Si los cabildos negros eran sociedades de socorro mutuo, también se especificaba, al procederse a su inscripción legal, que «eran de recreo y esparcimiento». [...] Esto les autorizaba a dar bailes y a formar sus comparsas de Días de Reyes o –después de la abolición de la esclavitud– de carnaval. [...] Las comparsas, mucho más que una marcha rítmica colectiva, eran un ballet ambulante. Las comparsas tenían «asuntos». Un alacrán o una culebra, representados por una figura de gran tamaño, llevada por un bailarador experto, servía de eje a toda una acción acompañada de cantos. Se «mataba al alacrán», o se «mataba la culebra»: –Mamita, mamita, / yen, yen, yen; / que me mata la culebra, / yen, yen, yen. / Mírale los ojos / que parecen candela; / mírale lo diente, / que parece filé (alfileres). –Mentira, mi negra, / yen, yen, yen; / son juego e mi tierra, / yen, yen, yen» (1946: 224). Esta canción tiene su eco en la que canta Filomeno: «–Mamita, mamita, / ven, ven, ven, / Que me come la culebra, / ven, ven, ven. / –Mírale lo sojo / que parecen candela» (Carpentier 1983: 174); el resto de los versos son idénticos a los de los cantos exceptuando el estribillo. De manera que Carpentier traslada la comparsa de negros cubanos en carnaval al carnaval veneciano y hace que todos bailen para matar a la serpiente, que en la cosmovisión cristiana es el pecado. Así, con esta danza en la que todos participan para dar muerte a la serpiente, Carpentier trastoca el mito cristiano: la mujer no sucumbe a la tentación, le da muerte a la serpiente, y con ella al diablo que está detrás. Y sin diablo ni pecado no hace falta la redención de Cristo; por consiguiente, con la danza se remueve el cimientio de las creencias cristianas.

forma en el canto se combinan los idiomas y las cosmovisiones europeas y de ascendencia africana. Filomeno inicia un baile y todos lo siguen: «formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse» (Carpentier 1983: 175) y es aquí que el protagonista toma la iniciativa y se pone al frente de la farándula, al frente de un baile con texto y ritmo africanos. Para hacerse visible y que los demás lo sigan utiliza «un enorme farol en el palo de un escobillón» (Carpentier 1983: 175) lo cual indica que quería marcar su posición como guía de esta danza en la que predominaba la mezcla de elementos musicales afrocubanos, elementos culturales por los que hasta ese punto del viaje no había mostrado aprecio. En esta posición y con los y las participantes siguiéndolo bailan por todo el Ospedale:

dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron varias vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, [...] las fámulas de cocina, las fregonas, [...] el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba... (Carpentier 1983: 175).

El baile y el canto expanden el espacio, en la medida que hacen visibles todos los rincones del Ospedale, tanto los altos como los bajos, los internos y los exteriores, los amplios los estrechos y logra que todos los habitantes de esos espacios, a los que se les ha dado una ubicación y lugar de acuerdo con su rango, participen en la farándula.

El caos originado por el canto y baile de Filomeno y Montezuma rompen con el orden establecido del *Ospedale*. No hay que olvidar que todo sucede en tiempo de carnaval, y aunque han huido del bullicio y aglomeraciones propias del evento, no pueden escapar de sus leyes: «Solange der Karneval andauert, hat niemand einen anderen Lebensinhalt. Man kann vor ihm nicht wegläufen, denn er kennt keine räumlichen Grenzen. Während des Karnevals kann man nur nach seinen Gesetzen leben» (Bachtin 2011: 55) y una de ellas es la abolición de jerarquías:

Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. Das

betrifft vor allem die hierarchische Ordnung. [...] Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchische Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes) [...]. Sie werden exzentrisch und deplatziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens (Bachtin 1996: 48).

El ritmo que marca Filomeno hace que todos participen, que abandonen su posición religiosa y social y que, en una sola fila, como un único organismo se dediquen a «girar, subir, bajar, entrar, salir...» (Carpentier 1983: 175). Sobre todo, logra que Montezuma tome la delantera y se ponga como guía. El protagonista había salido de viaje rumbo a Europa por considerar que allí estaba su origen, la gran cultura de los que habían salido para dominar América. En su casa solía escuchar música de compositores europeos y sus gustos se orientaban por lo que le parecía proveniente de este espacio cultural; incluso había enviado a su sirviente mexicano a clases de música que obviamente seguían el modelo europeo. Sin embargo, durante la ejecución de Filomeno observa como su improvisación, esta música sin pautas arranca los aplausos de los compositores y que su canto con un texto también improvisado pone a todos en movimiento. Su cuerpo reacciona espontáneamente y toma la delantera en la farándula, un indicio de su deseo de salir del papel social en el que el mismo se había encasillado.⁹⁹ Esta reacción contrasta con su actitud cuando llega un cambio de ritmo: «se puso el baile de estilo y figura, sobre las piezas de moda que Doménico Scarlatti empezó a sacar del clavicémbalo [...] los demás descansaban en la hondura de sus butacas» (Carpentier 1983: 176). El protagonista se sienta como todos los demás; no tiene ganas de seguir el ritmo que marca la moda europea, ni siquiera cuando ve que las jóvenes bailan entre ellas por falta de parejas masculinas. Tampoco muestra aprecio especial por la nueva música, aunque

99 Fernando Burgos analiza la escena que transcurre en el *Ospedale* y comenta: «El concepto bajtiniano de la carnavalización como principio de resistencia hacia la cultura oficial [...] tiene una profunda conexión con el concepto de lo barroco que maneja Carpentier. [...] Bajtín y Carpentier se dirigen hacia las nociones de carnavalización y barroquismo respectivamente como fuerzas contestatarias y poderosos principios de transformación capaces de remecer la raíz misma de formaciones culturales» (2005: 9). Lo ocurrido aquí «remece la raíz» de las formaciones culturales del protagonista y cuestiona desde el fondo su identidad con un espacio cultural, toda vez que es una muestra de la carnavalización bajtiniana y el concepto carpentariano de barroco.

la toque el virtuoso del clavicémbalo más famoso del siglo XVIII. Simplemente esta música no lo conmueve.

La conclusión del episodio es estilizado como el fin de una representación teatral: las luces se encienden y las actrices desaparecen por los bastidores: «el alba empezó a pintarse en los ventanales [...]. Las blancas figuras iban desapareciendo, como ánimas de teatro, por puerta derecha y puerta izquierda»¹⁰⁰ (Carpentier 1983: 176). El protagonista hace una pausa en su actuación para continuarla en otro escenario: en San Michele.¹⁰¹

3.1.2 La casa del delfín

En Andreas más que un cambio de impresión o percepción, se muestra la imposibilidad de identificar una casa, de distinguirla entre las otras; situación que está en consonancia con su falta de habilidad para encontrar elementos que le permitan orientarse en la ciudad, como lo demostró en su llegada.

Zorzi¹⁰² lo ha llevado a conocer a Nina, la hija mayor de la familia donde está hospedado y dueña original de la habitación que ocupa Andreas. El guía sube a anunciarlo mientras Andreas espera afuera; en un momento se aleja y cuando regresa no puede encontrar la casa:

Andreas ging wieder zurück und war ärgerlich, daß er nun [...] unter den ziemlich einfachen und gleichartigen Häusern das richtige nicht wiedererkennen konnte. Die Tür des einen, dunkelgrün, mit einem bronzenen Türklopper in Gestalt eines Delphins, schien ihm die zu sein, durch welche Zorzi verschwunden war, doch war die Tür geschlossen und Andreas meinte jenen noch vor sich zu sehen, wie er durch eine offene Tür in einen Hausflur trat (Hofmannsthal 1992: 74).

100 Nótese que la subversión también toca a las jóvenes huérfanas que son presentadas con el nombre del instrumento que tocan y así su identidad social que era negativa, al carecer de los apellidos de sus progenitores, adquiere un carácter artístico: «Como si las muchachas no tuvieran otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo: Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino» (Carpentier 1983: 172).

101 La escena en el cementerio-isla es tema del apartado el Traslado al espacio dramático.

102 El papel de Zorzi como *Cicerone* lo analizo en el apartado del mismo nombre.

Esta situación de alejarse algunos metros de la casa y después no poder encontrarla resalta la confusión del joven. No puede diferenciar la casa por la que entro Zorzi de las otras porque para él todas forman un conjunto uniforme que le significa lo otro, el espacio distinto en el que no logra descifrar las claves para orientarse.¹⁰³ Reconoce el color y la forma singular de la aldaba de la puerta, lo que muestra que se fija en ciertas características, pero confunde el hecho elemental de si la puerta está cerrada o abierta. Ansgar Michael Hüls interpreta la puerta con la aldaba en forma de delfín como una alusión al oráculo de Delfos y que la misma esté cerrada como señal de que la verdad le está vedada al joven viajero. Concluye que, sobre todo, no cumple con la condición fundamental para interpretar el oráculo, indicada en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, Γνώθι σεαυτόν (*gnothi seauton*):¹⁰⁴

Den Wahrheitssuchenden, der sich keine Klarheit über die chaotischen *inneren Zustände* und *äußere Umstände* seines Lebens zu verschaffen vermag, hätte ein kryptischer Orakelspruch [...] jedoch ohnehin wohl eher verwirrt, als dass er ihm weitergeholfen hätte. Darauf lassen die zahlreichen misslungenen Orientierungs- und Deutungsversuche schließen, die Andreas in Venedig seit seiner Ankunft in der Lagunenstadt unternimmt (2013: 344).

Esta interpretación tiene sentido cuando se revisa el siguiente suceso: al no identificar la casa, Andreas se retira y vuelve después de haber tenido un encuentro con lo que le parece una serie de mujeres misteriosas –en realidad una misma– en

103 En este pasaje, Hoffmannsthal aprovecha el diseño de las casas venecianas que tienen las fachadas pomposas del lado de los canales, por donde se acostumbraba a llegar y que por tanto eran las entradas principales, mientras que las fachadas hacia la calle eran en realidad la parte trasera, por lo que suelen tener un diseño sencillo y semejante (*cf.*: Scarpa 2013: 21, 22). Cortázar también menciona este rasgo a través de su protagonista: mientras pasea en góndola Valentina habla de los palacios «de esos que sólo aceptan dejarse ver desde los canales interiores y que los transeúntes no sospechan puesto que sólo vean las puertas de servicio, iguales a tantas otras» (Cortázar, 2014: 103).

104 Esta sentencia tenía gran importancia para Hugo von Hoffmannsthal como lo prueba el hecho de que planeaba una obra enciclopédica con el título *Nosce te ipsum*, la versión latina de la frase griega. El autor no logró completar esta obra, pero la frase tiene incidencia en otras obras suyas como lo expone Ansgar Michael Hüls (2013: 342–347).

la plaza cercana;¹⁰⁵ con esta experiencia reciente, regresa a buscar la casa y entra a una porque tiene la puerta abierta, allí vuelve a ver a una mujer en una posición enigmática que huye de él, trata de seguirla y de entrar a donde le parece que se ha escondido: «das Haus zur Rechten Seite mußte es sein, entweder sie kam dort heraus, oder sie verberg sich in dem Hof, in welchen sie hinabgesprungen war. Er stand vor der Haustür, es war die mit dem Delphin, sie war verschlossen und gab seinem Druck nicht nach» (Hofmannsthal 1992: 80). La persecución de la misteriosa mujer lo lleva otra vez a la puerta con el delfín, que de forma contundente continúa cerrada pese a los intentos de Andreas por abrirla. De manera que el joven no puede aclarar quién es la mujer, ni por qué se le apareció antes en una forma tan extraña –con la cara asomando a través de un techo, como si estuviera colgada de los pies– y mucho menos aclarar su relación con las mujeres que vio en la plaza, porque ni siquiera tiene acceso al oráculo. De acuerdo con Hüls, de todas formas, Andreas no habría sido capaz de interpretar una sentencia del oráculo debido a la falta de comprensión de su estado interior y de las circunstancias exteriores, pero la carencia de claves que esperaba encontrar tras esta puerta lo deja sumido en una confusión total.¹⁰⁶

Llama la atención que pese a reconocer una característica particular como lo es una aldaba en forma de delfín, se deja confundir por un rasgo tan general como que la puerta está cerrada –obviamente surge la pregunta de por qué no uso al delfín, es decir, por qué no tocó– y que la segunda vez que regresa se deja incluso guiar por esta circunstancia y entra a la casa incorrecta: «Ein reinliches Haus neben dem mit dem messingen Türklopfer schien ihm nun das richtige, weil hier die Tür offen stand. Er trat ein» (Hofmannsthal 1992: 78). Es la segunda vez que algo así le sucede. Durante su estancia en la Finca Finazzer había entrado a una habitación con

105 En el apartado Espacios puente se analiza el encuentro con estas mujeres.

106 Otras interpretaciones son posibles si se piensa que el delfín es un pez, pero a la vez un mamífero que respira oxígeno, lo que lo hace un ser perteneciente a dos mundos. No sólo eso, sino que este animal, continuando con interpretaciones mitológicas, es compañero tanto de Apolo, dios del sol, como de Afrodita, diosa de la luna, lo que lo asocia con las particulares características que cada deidad y astro conlleva, motivo que le confiere una identidad dual. Esta caracterización dual está relacionada con la escisión que el joven Andreas observa en su alrededor, no hay que olvidar que está figura del delfín aparece inmediatamente antes y después de que Andreas ve a la mujer con personalidades opuestas en sí misma. Sin embargo, en oposición al delfín que vive gracias a su dualidad, Andreas no logra comprender y menos conciliar esa dualidad en el mundo ni en sí mismo.

la puerta abierta convencido que era la de Romana, quien la habría dejado abierta para recibirlo –«er ging mit sicheren schnellen Schritten bis zur Tür, sie war nur angelehnt: gab seinem Druck lautlos nach» (Hofmannsthal 1992: 39). Así que, aunque puertas abiertas suelen indicar que se tiene permitido el acceso a un lugar y a las personas que lo habitan, en la experiencia de Andreas están allí justo para marcarle lo contrario, que no tiene el acceso ni a los lugares ni a las personas a las que quiere encontrar. Esta tensión en los polos de lo abierto y cerrado apunta a la confusión de Andreas entre lo accesible y lo inaccesible para él, pero sobre todo entre lo permitido y lo prohibido.

La falta de comprensión de las nuevas experiencias que va teniendo durante el viaje se ilustra con la desorientación espacial absoluta, al grado de no poder regresar a una casa. Andreas no se extravía al caminar por callejones zigzagueantes o que confluyen al mismo sitio, formas en las que suele representarse el extravío de los visitantes en la ciudad de los callejones y los puentes, sino ante la simple entrada de una casa. Y aunque logra identificar el rasgo clave de la misma no es capaz de interpretarlo perdiendo así el acceso a la frase que podría ayudarle a conciliar la escisión en él y con el mundo.

3.1.3 «Der Märchentempel»

Aun antes de poner pie en la ciudad, Gustav von Aschenbach ve desde la cubierta del barco la *Basilica di San Marco* y su resplandeciente cúpula en estilo bizantino le provoca la impresión de ver un templo más que una iglesia: «die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels» (Mann 2008: 192). Como si nombrarla templo no fuera suficiente para trastocar su identidad de basílica,¹⁰⁷ el viajero le antepone el sustantivo *Märchen*, atribuyéndole así su pertenencia a una zona fuera

107 El sustantivo alemán *Tempel* designa a una edificación de culto no cristiano, como lo define el DWDS: «nichtchristlicher Kultbau, geweihter Raum, Heiligtum, Gotteshaus [...] Entlehnung aus lat. templum [...] nicht christliche Kultstätte» (<https://www.dwds.de/wb/Tempel> [consultado 7.V.2021]). De forma similar, los ejemplos que se citan en el diccionario de los hermanos Grimm hacen referencia a lugares de culto no católicos (*cf.* <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> [consultado 8.VII.2021]). Es por esto que se califica la denominación templo como un trastrocamiento de identidad porque una basílica es un lugar de culto católico. En español, la definición de la RAE (2014) no especifica la religión: «Edificio o lugar destinado pública y exclusivamente a un culto», aunque popularmente se entiende un culto distinto al católico cuando se usa este sustantivo, sin que estén descartadas otras religiones cristianas.

del espacio cotidiano y del tiempo empírico y su fuerza para a través de la mirada sacar al espectador de su realidad cotidiana.¹⁰⁸ Sin embargo, esta impresión cambia cuando conoce el interior de la basílica, como veremos más adelante.

Primeramente, se debe notar que, en consonancia con la denominación de templo, Aschenbach acude a San Marco con la expectativa de encontrar allí a quien designa como su ídolo: a Tadzio. Al inicio de su estancia en la isla Lido, Aschenbach se había conformado con ver al joven durante las horas que la rutina de vacacionistas los reunía sin complicaciones en el mismo espacio, ya fuera en la playa o en las áreas comunes del hotel, pero poco después, esas oportunidades no le parecen suficientes y comienza a buscarlo en la ciudad. Esta búsqueda comienza en el templo, aunque sin éxito la primera vez: «Er fand den Abgott nicht bei San Marco» (Mann 2008: 228). Si los devotos acuden al templo para acercarse a la divinidad mediante el culto a imágenes que compensen su invisibilidad, Aschenbach acude allí para buscar a quien para él representa la belleza divina y vía para llegar al espíritu.¹⁰⁹ Por otro lado, en un contexto religioso, el sustantivo alemán *Abgott* se refiere a un dios falso o a un dios pagano desde el punto de vista cristiano,¹¹⁰ por lo que Aschenbach está trastocando las leyes de la Iglesia católica al querer encontrar allí a su ídolo.

Días más tarde, Aschenbach regresa a buscarlo y esta vez lo encuentra en medio del servicio religioso:

Sonntags zum Beispiel erschienen die Polen niemals am Strande; er erriet, daß sie die Messe in San Marco besuchten, er eilte dorthin, und aus der Glut des Platzes in die goldene Dämmerung des Heiligtums tretend, fand er den

108 En el apartado de la Llegada reviso el significado de *Märchen* en la obra de Mann, con base en una comparación con los cuentos de Hans Christian Andersen, autor favorito de su infancia.

109 Francesco Rossi estudia las fuentes platónicas en la novela y comenta: «bei Platon [...] wird die Schönheit als ein Umweg beschrieben, der über die Erotik zur Erkenntnis führt. Ist die Schönheit «göttlich und sichtbar zugleich», so ist sie auch der einzige «Weg des Künstlers zum Geiste» (2015: 129). De acuerdo con esto, Tadzio representa la visibilidad de la belleza divina y es la vía por la que el escritor Gustav von Aschenbach accede al espíritu.

110 El diccionario *Das deutsche Wortschatz von 1600 bis heute* define así *Abgott*: «aus der Sicht monotheistischer Religionen «falscher (heidnischer) Gott, Götze», dann auch «vergöttertes Wesen, Gegenstand blinder Verehrung» y el *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: «ABGOTT, m.idolum, götze».

Entbehrten, über ein Betpult gebeugt beim Gottesdienst. Dann stand er im Hintergrunde, auf zerklüftetem Mosaikboden, inmitten knienden, murmeln- den, kreuzschlagenden Volkes, und die gedrungene Pracht des morgenländi- schen Tempels lastete üppig auf seinen Sinnen. Vorn wandelte, hantierte und sang der schwergeschmückte Priester, Weihrauch quoll auf, er umnebelte die kraftlosen Flämmchen der Altarkerzen, und in den dumpfsüßen Opferduft schien sich leise ein anderer zu mischen: der Geruch der erkrankten Stadt. Aber durch Dunst und Gefunkel sah Aschenbach, wie der Schöne dort vorn den Kopf wandte, ihn suchte und ihn erblickte (Mann 2008: 230).

La manera en que se escenifica esta visión de Tazio muestra que Aschenbach le adjudica una función redentora porque fija su vista en él justo después de escapar de la brasa ardiente –como imagen de infierno cristiano– de la plaza y entrar al santua- rio en medio de una luz que indica el nacimiento o el final de un día. Si se traspolo el significado del ocaso a un comienzo, vemos a Aschenbach saliendo del infierno ardiente para renacer en el santuario de la belleza divina y objeto de su devoción. Esta visión se termina cuando Aschenbach toma su posición de espectador al fon- do del templo, desde donde puede observar a Tazio, pero además tiene un pano- rama completo del ritual religioso que se celebra en ese momento. Lo que ve acaba con la imagen redentora que tuvo a la entrada; observa al sacerdote excesivamente ornamentado y en la ejecución de un ritual tan esmeradamente cuidado en la for- ma que se vuelve artificial y vacío en contenido. Que el rito religioso y la adoración han perdido su fuerza espiritual se nota en la flama de las velas que rodean al altar, el fuego, símbolo de fuerza y necesario para consumir los sacrificios, es débil y se ve opacado por el humo del incienso, que, aunque inunda la atmósfera del recinto no logra ocultar el otro olor de la enfermedad que se ha colado al interior.

La forma esférica del techo que debería dar más amplitud a la mirada de los fe- ligreses prolongándola hacia arriba le provoca al devoto del ídolo de belleza per- fecta el efecto contrario. Esto es importante porque fue justo la cúpula oriental vista desde el exterior durante su arribo en barco lo que lo llevo a percibir el edi- ficio como un *Märchentempel*, sin embargo, vista desde el interior, su esplendor oprime sus sentidos. Esto significa un trastrocamiento completo de la interacción que se dio en el primer encuentro de San Marco y Aschenbach, porque es justo por la vía de los sentidos y no de la razón que se entra a la zona de lo *märchen- haft*; en el arribo, la cúpula guio su mirada a esa zona, pero durante la estancia se

la oprime. Sí a esto se suma la audición de murmullos que no comprende, el aroma del incienso y el olor de la ciudad enferma, entonces se comprende que sintiera sus sentidos oprimidos, que le estaban cerrando el camino al espacio diferente al cotidiano.

También hay que notar que Aschenbach ha tomado posición sobre un piso constituido por piezas aisladas, lo que le da un aspecto fragmentario, y que además están desgastadas por el paso del tiempo. Este piso hace pensar en las bases sobre las que Aschenbach ha posicionado su vida de escritor ya desgastadas y que amenazan con resquebrajarse bajo sus pies: férrea disciplina, autodominio y una cuidadosa representación de su persona.

En medio de estas circunstancias recibe la mirada de Tadzio y la forma terminante en que esta breve acción cierra la descripción de la estancia de Aschenbach en San Marco deja claro que es esa mirada la que tiene la capacidad de sacarlo de su realidad empírica. Ya no es la belleza oriental del templo,¹¹¹ ni la singularidad de «die unwahrscheinlichste der Städte» (Mann 2008: 192), sino únicamente la mirada de su *Abgott* de aspecto griego –«mit [...] dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit» (Mann 2008: 198). Una mirada que lo lleva a una dimensión mítica, lejos de su realidad de disciplina y autodominio.

Aschenbach trastoca la función del templo al no dirigir su devoción a una imagen establecida por la autoridad de la Iglesia católica, sino a una que tiene rasgos paganos, desde el punto de vista cristiano, y cuya visión no lo estimula a buscar la recompensa *post mortem* mediante el autodominio y la represión de impulsos, sino que lo impulsa a vivir durante su estancia en Venecia siguiendo los anhelos de sus sentidos. Un *Abgott* que al final se revelará como Psychagog y le mostrará el camino al inframundo griego y no a un paraíso cristiano.

3.1.4 El palacio de la reina de la Noche

En su primera escapada del hotel donde está hospedada, Alice se fija en un palacio porque una mujer que llama su atención y a la que llama «la reina de la Noche»

111 De una forma más simple puede decirse que San Marco sencillamente perdió el carácter maravilloso que le había atribuido la mirada de Aschenbach, para ser reconocida como lo que realmente es: una iglesia católica como otras que Aschenbach habría visitado en München y con un rito católico, como otros que él habría presenciado.

(Pitol 1989: 42) entra en él. Sin embargo, cuando lo conoce por dentro, se sorprende al descubrir que la fachada no corresponde con el interior:

Parece una caja de maravillas forrada de oro, de felpudo paño verde, de caoba y cristal. Todo brilla y cada destello reverbera en los cristales y se multiplica en los espejos. Es difícil imaginar aquella espuma cuando se contempla desde fuera la sobria fachada (Pitol 1989: 42).

Los espejos reproducen los destellos de luz y es de esperar que también la imagen de las personas que están allí y, claro, también de la joven visitante. Este reflejo múltiple de la propia imagen le ofrece un juego visual que la estimula a percibirse de otra forma porque la multiplicidad de imágenes sugiere una multiplicidad de «yos», una variedad de versiones de sí misma que debe haber filtrado en su conciencia el deseo de probar alguna de estas versiones. Además, Alice ve su imagen reproducida junto con la de los personajes excéntricos, grotescos –que van desde un aspecto angelical hasta un rostro de mandril– y excesivamente ornamentados que están presentes allí. Estas imágenes le presentan un contraste con la suya, tan ordinaria y convencional.

Cuando Puck y Alice quieren salir del palacio, éste se revela como un lugar inmenso y sinuoso, un espacio que se expande a medida que lo recorren:

La pareja recorre pasadizos, sube escaleras, salta hasta el fondo de sótanos tenebrosos, penetra en abandonadas mazmorras, en bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas, cruza habitaciones subterráneas hasta llegar por fin a la portezuela (Pitol 1989: 51, 52).

El palacio le ha mostrado a su visitante que es mucho más de lo que delata su apariencia exterior, que ciertamente es una caja de maravillas que además encierra lugares profundos y olvidados. El intrincado complejo de «sótanos tenebrosos», «abandonadas mazmorras» y «bodegas olvidadas» sugiere a Alice la búsqueda de lo encubierto y secreto. Esta especie de laberinto que alude a miedo, aislamiento y castigo ilustra el viaje de Alice a su conciencia para encontrar lo que está detrás de la apariencia que muestra en la vida cotidiana.

3.1.5 Los palacios de los canales interiores

Valentina descubre que los palacios causan una impresión muy diferente dependiendo del punto desde el que se les observe. Durante su primera caminata por la ciudad, Valentina los observa desde un sitio que le ofrece una mirada amplia sobre ellos: «Salió a los muelles desde donde podían enfrentarse las fachadas de los grandes palacios corroídos por un tiempo plomizo y verde» (Cortázar 2014: 101). Vistos así, en conjunto y a la vez de forma distante, lo único que Valentina percibe es la corrupción y el desgaste de los palacios, que además se da en colores contrastantes. Esta percepción cambia cuando los ve desde una góndola: «El gondolero le estaba señalando otro palacio, de esos que sólo aceptan dejarse ver desde los canales interiores y que los transeúntes no sospechan puesto que sólo ven las puertas de servicio, iguales a tantas otras» (Cortázar 2014: 103).¹¹² Como el narrador comenta, lo único que ven los peatones es la parte trasera de los palacios, como lo comenta Tiziano Scarpa: «In origine i palazzi e le case a ridosso dei canali sono stati orientati con la facciata rivolta verso l'acqua, l'ingresso principale e l'approdo per le barche. Sulle calli si aprono gli ingressi secondari» (2013: 21, 22).¹¹³

La góndola avanza lentamente, como también lo menciona Simmel, causando el efecto de que son los palacios los que se deslizan frente a la vista. De esta manera, los mismos palacios que le parecieron corroídos cuando los observó caminando, durante la navegación los percibe como bellas fachadas en movimiento que crean

112 Bernard Dieterle compara la «pasividad» contemplativa del Flaneur de Baudelaire con la de Aschenbach navegando en góndola, comparación que también se podría hacer con Valentina como pasajera: «Der Flaneur erscheint in Baudelaire's Beschreibung als Mensch der systematischen Muße, sein Schlendern durch die Großstadt [...] ist ästhetische Betrachtung, Lust am Getragen-Werden in der Flut der Menschen. [...] Baudelaire betont [...], daß die Menge ein flüssiges Element sei, dessen sinnlichen Kontakt der Flaneur suche. [...] Die Welt ist dem sich selbst genießenden Ich Schauspiel und Kulisse [...]. Dieser passivische Moment des Vorübergleitens von der «aquatischen» Menge kann in Venedig seine Entsprechung in der Gondelfahrt finden: Das Ich läßt sich auf dem Wasser treiben, läßt die Palazzi vorübergleiten, genießt die Stadt als pure Erscheinung und macht sie gleichzeitig zu «seinem» Raum» (1995: 332). Valentina contempla ociosamente los palacios mientras se desliza por los canales y se deja impresionar sensorialmente por ellos.

113 Scarpa concluye su explicación de forma jocosa: «di Venezia oggi noi usiamo soprattutto il retro; la città ci volta le spalle, ci mostra la schiena, ci prende per el sedere» (2013: 22). Así que, si Simmel como observador extranjero percibe una ciudad enmascarada, el veneciano nos dice que la vemos por la espalda o el trasero. Lo cierto desde una o la otra perspectiva, es que Venecia oculta su rostro.

un efecto de maravilla. Este efecto de irrealidad incide en la consciencia de Valentina, pues al finalizar el paseo turístico toma la iniciativa para continuar la navegación fuera del plano comercial convencional.

3.2 *Maségni*: traspasando los límites

Hay dos formas de trasladarse por Venecia, en embarcaciones y a pie. Si es a pie, se camina atravesando los límites constantes formados por las piedras que cubren el suelo, que tienen la medida aproximada de un pie y que como comenta Tiziano Scarpa incitan al caminante a mantener los pies dentro de los bordes de cada una de ellas, mostrando un cuidadoso respeto por la forma y los límites:

Le pietre del selciato sono incastonate una dietro l'altra, in lunghe file segmentate. Marcano la direzione delle calli, ne sottolineano la fuga prospettica. Di sicuro gli urbanisti le hanno progettate apposta per i bambini, che se divertono a camminare senza calpestare mai le righe di confine fra una pietra e l'altra. [...] Essere bambini a Venezia significa forse abituarsi a non oltrepassare le linee, a rispettare i contorni delle forme, per sconvolgerne di fatto i contenuti? I piedi veneziani fanno finta di osequiare lo *status quo* per travisarlo visionariamente? (2013: 14)

Scarpa delata cuál es el auténtico juego que ofrecen estas piedras: hacer la finta de ajustarse a los límites, para trasponerlos en el fondo. Y aunque primero se refiere a la experiencia de los niños venecianos, después invita a los visitantes a tentar y tener sus propias experiencias con las *maségni*, las piedras venecianas:

Ogni maségno è uno stemma senza figure araldiche al suo interno, [...] l'unico disegno di questo sgombro blasone è il suo perimetro. Tu però pestale, le righe dei *maségni*: percepirai i deslivelli di pochi millimetri attraverso le soles, le sconessioni delle fessure, le toppe smangiate, i buchi (2013: 15).

Escarpa enfatiza la forma, los límites de cada piedra y que éstos son perceptibles al pie sobre todo por la ranura formada entre ellas. Así, las *maségni* son una tensión entre límites claramente marcados y fácilmente perceptibles al tacto del

pie, y la perspectiva visual de la infinitud, provocada por la consecución *ad infinitum* de ellas. Esto hace que los visitantes que perciben la ciudad con todos los sentidos sientan esa tensión entre límites marcados y desnivel, perímetro exacto y fisuras inconexas, entre delimitación e infinitud. Y como los niños venecianos, pueden sentirse tentados a respetar la forma exterior para revelarse en el fondo, a caminar ajustando cada pisada a los bordes, para traspasarlos constantemente con la secuencia de pasos. En este apartado se analizan algunos lugares que los y las protagonistas perciben, en analogía con las *maségni*, como espacios con límites marcados, incluso herméticos, para mostrar que posibilitan la escenificación de trasposición de límites que a su vez ilustran movimientos gnoscitivos.

3.2.1 La frontera de cipreses

Después del concierto en el Ospedale, el protagonista navega junto con sus compañeros a la isla San Michele: «La barca, tras de largo y quieto bogar, se acercó a los cipreses de un cementerio. [...] Las lápidas eran como las mesas sin mantel de un vasto café desierto» (Carpentier 1983: 177).¹¹⁴

Como en otros cementerios del Mediterráneo, los límites están marcados por cipreses. Sobre este árbol, Henri Lefebvre comenta «¿Que simboliza el ciprés? La propiedad, la inmortalidad, la perpetuidad. Y esos cipreses se inscribían en el paisaje dotándolo al mismo tiempo de sentido y profundidad» (Lefebvre 2013: 134). Que el ciprés simbolice la «inmortalidad y perpetuidad» están justificados por su longevidad, su follaje siempre verde y por su capacidad para resistir largas sequías. Pero estas características por sí mismas no habrían llevado a que tantos cementerios y otros territorios estuvieran delimitados por cipreses si no hubiera habido un poder socioeconómico que impulsara esta costumbre. Y Lefebvre comenta que fue la oligarquía toscana urbana formada por burgueses y comerciantes la que impulsó el uso del ciprés para delimitar territorio. Si bien dice esto fue en la toscana, no hay que olvidar que Venecia fue dirigida por una oligarquía mercantil marítima que la llevó a su esplendor urbano. Al ver estos árboles, el viajero debe haber hecho algunas relaciones, no hay que olvidar que él es un rico platero de México y que conoce las formas de marcar la propiedad privada. Al inicio de la novela hace

114 En el capítulo 2 se examina otra función que tiene el arribo y salida de la isla San Michele en barca, a saber la de escenificar el Traslado a otra orilla y darle una dimensión mítica al viaje.

recuento de sus pertenencias, muchas de las cuales daban testimonio del comercio marítimo de rutas que hasta antes de conectarse a través de América se realizaban por Venecia —«sederías de la China, porcelanas del Japón [...] mantones de Manila, viajados por los anchísimos mares del poniente» (Carpentier 1983: 147). Como rico comerciante y hacendado debe haberse percatado de que entraba a una propiedad urbana consignada y delimitada para un uso específico, que en este caso es servir de lugar de descanso a los que habían perdido supremacía comercial por las nuevas rutas establecidas entre Europa y América. Y dentro de ese espacio rodeado de cipreses cuenta la historia de Montezuma, cuya derrota fue también el inicio del declive de la hegemonía comercial de Venecia. Así que entre los hechos históricos relatados por el protagonista y la función del cementerio se da un juego de propiedades.

Más que la función delimitadora de los cipreses, lo afecta el simbolismo trascendental de este árbol que, con su forma alargada, parece unir al cielo con la tierra y conectar lo material con lo inmaterial. Este efecto visual se incrementa con la puesta del sol, y el protagonista anima al grupo a partir:

Entretanto, se alargaban las sombras de árboles y panteones. [...] —«Es hora de marcharse»— dijo Montezuma, pensando que se aproximaba el crepúsculo y que un cementerio en el crepúsculo es siempre algo melancólico que induce a meditaciones poco regocijadas sobre el destino de cada cual (Carpentier 1983: 182, 183).

Desde los preparativos y durante todo el viaje, el protagonista había mostrado un fuerte apego a sus posesiones materiales, al grado de formar su identidad con ellas. Su costumbre de pensar a partir de las posesiones materiales, lo motiva a esquivar las situaciones que lo estimulan a pensar en lo inmaterial. Sobre todo rehúye pensar sobre su futuro. Sabe que cuando termine el carnaval tendrá que decidir hacia dónde dirigir el viaje, decisión difícil después de comprobar que España, su destino principal, no era lo que se había imaginado. Cuando termine el carnaval tendrá que quitarse el disfraz de Montezuma y asumir su identidad, situación que le significa un conflicto después de reconocer que no se siente ligado a lo que creyó su lugar de procedencia. Su iniciativa para dejar el cementerio antes del crepúsculo es un indicador de que no quiere pensar en decisiones de viaje ni de vida, que en su caso están estrechamente entrelazadas porque implica decidir con qué lugar puede

identificarse. Y sale del cementerio antes de permitirse reflexionar. Sin embargo, al entrar al cementerio ha traspasado un umbral y ha comenzado a operarse un cambio del que no es consciente, pero que se exterioriza, por ejemplo, cuando defiende a Filomeno, su criado, de Vivaldi y Händel quienes se rieron de él ante su propuesta de que escribieran una ópera sobre su abuelo:

Montezuma tomó la defensa de su fámulo: «No lo veo tan extravagante: Salvador Galomón luchó contra los hugonotes [...]. Si bárbaro les parece a ustedes un criollo nuestro, igual de bárbaro es un eslabón de allá enfrente» (esto, señalando hacia donde debía hallarse el Adriático, según la brújula de su entendimiento) (Carpentier 1983: 179).

El protagonista defiende el valor histórico de un luchador negro, así como el potencial para que su lucha sea representada escénicamente. Con su argumento, además de dar razón a la propuesta de Filomeno, está tomando partido por los negros que fueron llevados como esclavos a América. Esta es una posición impensable en los primeros capítulos de la novela, en dónde es claro que ve a sus siervos como un componente de sus pertenencias. Ya durante el trayecto de Madrid a Barcelona se ha ido viendo un cambio de actitud hacia Filomeno puesto que sus conversaciones apuntan más a una relación de compañeros de viaje que a una relación amo-siervo. Y ahora refuta la burla de los artistas europeos, a quienes él siempre había tenido como maestros, para apoyar la sugerencia de Filomeno. Así que, aunque huye de la reflexión y no sea consciente del hecho, ha comenzado a operarse un cambio en su percepción de los valores europeos frente a los americanos.

3.2.2 «Die kleine Kirche auf dem eiförmigen Platz»

En su único recorrido por Venecia, Andreas se encuentra con el siguiente conjunto arquitectónico:

Andreas [...] ging bis ans Ende der ziemlich engen Gasse. Sie endete in einem Schwibbogen, unter diesem aber führte seltsamerweise eine Steinbrücke über einen Kanal auf einen kleinen eiförmigen Platz hinüber, auf dem eine kleine Kirche stand. [...] Die Kirche war aus Backsteinen, niedrig und alt; vorn gegen den Platz zu hatte sie einen Aufgang, der wenig zu ihr paßte (Hofmannsthal 1992: 73, 74).

En el apartado de Espacios puente expongo que los elementos más sobresalientes de esta composición, el puente y el arco, cumplen con la función de umbral y que al cruzarlos Andreas entra al espacio donde las identidades se confunden o tomando en cuenta las fuentes metatextuales del autor, el espacio donde la diversidad de personalidades de una mujer se manifiesta. En este apartado quiero enfocar otro aspecto de la percepción de Andreas, a saber, el impacto que tienen en él los límites que forman la plaza y la iglesia, lo que enfatiza la función de cruce de umbral que expuse antes, ya que el joven tiene dificultades para ir de un lugar a otro, lo que muestra que hay un cambio de significado en los espacios.

La descripción del camino que lleva a la plaza se distingue por su estrechez, el arco marca la entrada a una plaza que para el protagonista tiene forma de huevo. Esta comparación indica que al caminante le parece un lugar cerrado. A la iglesia la percibe como baja, es decir, como un espacio reducido. Además, cuando entra hay un indicio de dificultad: «Als er den schweren Vorhang hebend in die Kirche eintrat, so war die Frau zu gleicher Zeit durch eine Seitentür eingetreten und ging auf einen Betstuhl zu» (Hofmannsthal 1992: 75). Ya antes le había parecido que la entrada no combinaba con la forma de la iglesia y ahora le pesa levantar la cortina de la entrada, lo cual indica que el acceso a la iglesia le parece difícil y de alguna manera no apropiado. Así, aunque todavía no hay más detalles de la iglesia, se puede notar que para Andreas no es cómodo entrar a este sitio. Una vez dentro, se siente perturbado, y cree que debe dejar el lugar porque molesta a la persona que está dentro:

Er wünschte jetzt nichts anderes, als die Kirche so leise als möglich wieder zu verlassen, denn es schien ihm, die Frau sehe sich manchmal ängstlich nach ihm um, als nach einem ungewünschten Zeugen und Störer ihrer schmerzvollen Einsamkeit. Nun war in der Kirche [...] Halbdunkel; auch hing in der kühlen eingeschlossenen Luft noch ein wenig Weihrauchduft, und Andreas hielt seinen Blick, da er um alles nicht beobachten, sondern nur den Raum verlassen wollte, sicher nicht völlig scharf, nicht spähend auf die Betende gerichtet. [...] Er tat lautlos die wenigen Schritte, die ihn vom Ausgang trennten (Hofmannsthal 1992: 75, 76).

La oscuridad y el aire cargado de incienso le dan a la iglesia una apariencia de lugar cerrado, resaltado por una mujer que, según Andreas, busca soledad. El joven

se encuentra nuevamente con esta mezcla de aislamiento y soledad que antes percibió en la hacienda Finazzer y, como en aquella ocasión, se siente obstructor de esta soledad por lo que sigiloso trata de salir. Una vez fuera, no puede salir de la plaza porque ve a una persona sobre el puente que es el único camino para entrar y salir de la misma, y no quiere encontrársela: «Er wollte der jungen Person nicht auf der schmalen Brücke begegnen, einen andern Weg zurück in das Gäßchen hatte er nicht. So drehte er sich jäh um und stieg in die Kirche zurück» (Hofmannsthal 1992: 78). Como durante los últimos días en la finca Finazzer, no es capaz de salvar las dificultades para salir del lugar y regresa a la iglesia. Los movimientos de Andreas muestran su grado de desorientación porque se mueve en el espacio entre el arbotante y la iglesia como dentro de un laberinto del que no encuentra la salida. Al entrar de nuevo a la iglesia que está dentro de la plaza cerrada se está internando en lo más recóndito de ese laberinto y delatando que el origen de éste se encuentra en su psique: «Andreas' Desorientierung ereignet sich im Raum eines überschaubaren Platzes, einer Brücke und einer Gasse! Das weist darauf hin, daß das Labyrinthische vorwiegend physischer Natur ist» (Dieterle 1995: 414).

3.2.3 «Das innere Gewirr der kranken Stadt»

Cuando Gustav von Aschenbach no se conforma con ver a Tadzio durante las horas que ambos solían pasar en la playa y lo sigue por la ciudad, ésta se revela como un espacio cerrado y laberíntico en el que Aschenbach se pierde buscando al joven:

Auf den Spuren des Schönen hatte Aschenbach sich eines Nachmittags in das innere Gewirr der kranken Stadt vertieft. Mit versagendem Ortssinn, da die Gäßchen, Gewässer, Brücken und Plätzchen des Labyrinthes zu sehr einander gleichen, auch der Himmelsgegenden nicht mehr sicher, war er durchaus darauf bedacht, das sehnlich verfolgte Bild nicht aus dem Auge zu verlieren (Mann 2008: 249).

Aschenbach percibe todos los callejones, canales, puentes y plazas como iguales, pero en medio de esta desorientación sus ojos tienen fija la imagen que quieren seguir. Este pasaje resalta que la belleza del joven se ha vuelto el deseo exacerbado de Aschenbach y, por consiguiente, su única guía por el laberinto veneciano.

Esta persecución marca un agudo contraste con lo que sucede en la playa del Lido, el lugar principal donde Aschenbach se dedica a la contemplación de Tadzio, pero en donde ambos siguen una rutina común en la playa, por lo que el viajero puede observar largo tiempo a Tadzio sin tener que hacer ningún movimiento extraño ni forzar las circunstancias. Solo tiene que mirar hacia el mar y al mismo tiempo puede ver a Tadzio. Por el contrario, en la ciudad tiene que perseguir y ocultarse.

Este laberinto es también la oportunidad de descubrir que el joven está consciente de la persecución y la desea:

Tadzio ging hinter den Seinen, er ließ der Pflegerin und den nonnenähnlichen Schwestern in der Enge gewöhnlich den Vortritt, und einzeln schlendernd wandte er zuweilen das Haupt, um sich über die Schulter hinweg der Gefolgschaft seines Liebhabers mit einem Blick seiner eigentümlich dämmergrauen Augen zu versichern. Er sah ihn und verriet ihn nicht. Berauscht von dieser Erkenntnis, von diesen Augen vorwärts gelockt, am Narrenseile geleitet von der Passion, stahl der Verliebte sich seiner unziemlichen Hoffnung nach (Mann 2008: 249, 250).

Nótese que lo que provoca el éxtasis de Aschenbach, no es sólo el descubrimiento de que el joven no lo delata, sino sobre todo que por instantes puede disfrutar de esa mirada, algo que no sucede en la playa, en donde la observación es unidireccional, aunque el joven pasa siempre cerca de él, y en apariencia intencionalmente, no hay intercambio de miradas. Es durante la persecución por los callejones que el intercambio de miradas es constante, aunque instantáneo.

Como apunta Francesco Rossi «Aschenbachs Leidenschaft ist von Anfang an eine visuelle» (2015: 128) y en el entramado de callejones esta pasión visual se enfatiza por dos situaciones: la primera es que Aschenbach ya no se extasía ante la composición arquitectónica de la ciudad, porque sus ojos se concentran en el joven. La segunda es que la correspondencia de la mirada, como un hilo de Ariadna, lo guía por el laberinto. Aunque ya no puede distinguir las construcciones y está completamente desorientado, continúa andando porque la mirada del joven lo sigue guiando y jalando. El color de esa mirada es también una indicación del destino final al que lo está llevando: «eigentümlich dämmergrauen», el ocaso se anuncia en sus ojos... o quizá el alba.

3.2.4 El palacio con el portón

Nuevamente se examina aquí el palacio de la reina de la Noche, esta vez para marcar su estilización como espacio cerrado:

La ve dirigirse a un callejón y entrar en un portón [...] la espera un joven cubierto por una larga gabardina gris. Ambos traspone el portón tomados del brazo. [...] El canal que la separa del palacio aparece a esa hora casi desolado (Pitol 1989: 37).

El palacio está en un callejón y además para llegar a él hay que cruzar un canal, estas características ya le dan una apariencia de difícil acceso que se reafirma con el portón que la cierra y el acompañante de la mujer con gabardina gris, una indumentaria que lo cubre por completo y le otorga una apariencia misteriosa. Además, la acción de la reina se describe dos veces, primero «entra» y enseguida «traspone» el portón junto con su acompañante. Esta repetición de la acción marca que, para Alice, la mujer está entrando a un espacio singular que, al ser el palacio de la reina de la noche, es el espacio de lo maravilloso, como lo expongo en el apartado de Espacios puente. En este apartado me interesa recalcar la semantización de este lugar como un espacio con límites bien marcados que Alice logra traspasar.

En una segunda escapada de su hotel, Alice vuelve a buscar el palacio:

Se detiene y observa nuevamente el palacio en el que horas antes se había ocultado la reina de la noche [...] trata de atisbar el interior y sólo logra ver la parte superior de unos candiles de cristal azulenco. Cruza el puente, da unos pasos hacia el portón y descubre desilusionada que no hay grieta alguna que le permita ver el interior (Pitol 1989: 41).

La locución verbal para describir la acción de la reina «se había ocultado» indica que Alice percibe el palacio como un sitio secreto y esta percepción aumenta cuando no logra encontrar ningún medio para ver su interior porque la construcción es completamente hermética. Para su buena suerte, esta vez llega alguien que hace posible que entre al lugar:

Es el joven alto que ha visto esa tarde tomar del brazo a la dama que tanto la impresionó. [...] Ya no lleva el impermeable gris [...]. Descarga dos o tres al-

dabonazos sobre la puerta, prontamente abierta por un viejo portero (Pitol 1989: 41, 42).

El joven ha perdido su halo de misterio, ya no va cubierto y Alice puede ver sus rasgos. La entrada al palacio ha dejado de ser portón y se ha convertido en una simple puerta. Pero lo que más llama la atención es que el portero abre la puerta enseguida. Esta situación equipara al palacio con un lugar inaccesible, al que sólo se puede entrar si se conoce la clave. Si el héroe conoce el código secreto, el lugar pierde su impenetrabilidad y puede entrar. De otra forma, es inútil su fuerza y temeridad. En este caso, la heroína ha persistido, regresado al lugar que despertó su curiosidad y esperado. Como recompensa llega la persona que le facilita la entrada al lugar.

Para salir del palacio, Alice y su guía cruzan un laberinto de habitaciones que resaltan el carácter inaccesible del palacio, así como no es fácil entrar, tampoco lo es salir: «La pareja recorre pasadizos, sube escaleras, salta hasta el fondo de sótanos tenebrosos, penetra en abandonadas mazmorras, en bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas, cruza habitaciones subterráneas» (Pitol 1989: 51, 52). Este recorrido para salir del palacio de la reina de la noche debió impregnar en la conciencia de Alice, que había logrado traspasar límites, que había traspuesto un umbral.

3.2.5 Callejas de puertas cerradas y una muralla rojiza

Cuando Valentina y Adriano vuelven a verse a en Venecia, ella le propone ir a la Fondamenta Nuove para hablar. Adriano quiere reclamarle que lo haya abandonado en Florencia sin ninguna explicación y también presionarla a que siga con él. No puede aceptar que ella se haya ido sola a Venecia. La imposibilidad de diálogo y acuerdo entre el ego herido de un hombre y el afán de búsqueda de una mujer se ilustra con el hermetismo de la arquitectura que encuentran en el camino: «Más allá del teatro Malibrán, callejas sin comercios, con hileras de puertas siempre cerradas, algún niño mal vestido jugando en los umbrales» (Cortázar 2014: 122). A primera vista, esta descripción indica que Valentina y Adriano han salido de la zona más turística y entrado a una empobrecida, razón por la cual ya no ven negocios abiertos sino algunos niños mal vestidos, lo que mantiene al relato en el tono turístico que ha tenido desde el inicio. Sin embargo, el camino entre el teatro Malibrán y la Fondamenta Nuove corre por calles céntricas, por lo que el hecho

de que pasen por callejas solas advierte la intensión de escenificar una atmósfera enrarecida en Venecia; sí es la ciudad de los contrastes de esplendor y decadencia, pero, sobre todo, es la representación de la ciudad ligada a la situación de la protagonista. Esto se confirma, por el aspecto de la isla San Michele, que observa a continuación:

Valentina había visto en seguida el cementerio [...]. La pequeña isla, su paralelogramo rodeado hasta donde alcanzaba a verse por una muralla rojiza. Las copas de los árboles funerarios sobresalían como un festón oscuro. Se veía con toda claridad el muelle de desembarco, pero en ese momento la isla parecía no contener más que a los muertos; ni una barca, nadie en los peldaños de mármol del muelle. Y todo ardía secamente bajo el sol de las once (Cortázar 2014: 122).

Desde la *Fondamenta Nuove* se ve la isla cementerio y Valentina sólo percibe los elementos que la hacen un espacio cerrado y con una atmósfera enrarecida: por lo bajo la rodea una muralla y por lo alto la cubren las copas de los árboles. La escena está cargada de soledad, no hay un sólo turista en este cementerio en el que están enterrados personajes famosos y se le confiere una atmósfera infernal. Esta vista perturba a Valentina y por unos instantes duda del camino a seguir: «indecisa, Valentina echó a andar hacia la derecha. Adriano la seguía hoscamente casi sin mirar a su alrededor» (Cortázar 2014: 122). La visión del cementerio como imagen que alude al lugar de castigo, en una forma que no se puede escapar de él porque está todo cerrado, hace dudar a Valentina. Pero con todo, sigue siendo ella quien marca el camino y como muestra de que para ella sus decisiones son las correctas, hecha a andar por la derecha, orientación que connota obediencia e incluso una postura conservadora. Sin embargo, hay que notar que cuando llegan a la *Fondamenta* y hablan, ella se mantiene firme en su decisión de no seguirlo, lo que muestra que la dirección que tomó correspondía a su propia percepción del rumbo que está dándole a su vida, que para ella era el correcto. Esto es algo que cobra mayor sentido al suceder justo después de ver una imagen que percibió como censuradora, en la medida que le recordaba el lugar y la forma de castigo que aprenden la mayoría de las personas en los países de tradición católica. Valentina se ha encontrado con los bordes y los ha traspasado.

3.3 Puentes y Espacios Puente

Los puentes son construcciones que permiten salvar un obstáculo, sea agua, foso o algo similar, para llegar a otro lado, como los define el Vocabulario arquitectónico ilustrado: «Construcción formada por arcadas, maderos o piezas de hierro, que sirve para franquear un río o para unir dos lugares separados» (1976: 358). En analogía con esta función práctica, a continuación, se propone el puente como símbolo de llegar a un conocimiento interior después de franquear alguna dificultad.

Los puentes también suelen servir como punto de observación debido a su estructura elevada por arriba del nivel del suelo que permite una vista abarcadora. La definición dice que une dos lugares, y esta unión puede ser visual y cognoscitiva debido a que quien está en la cima del puente puede contemplar dos sitios y compararlos con las pruebas a la vista. Por estos motivos, el puente también deviene en símbolo del descubrimiento de la relación entre circunstancias que parecían separadas o una percepción diferente de esa relación.

En un primer plano se examinan los puentes como construcciones arquitectónicas por las que pasan los viajeros y las viajeras para entender la forma en que influyen en su percepción de la ciudad y por consiguiente en la exposición de su conflicto. Además, se expone el contexto histórico y sociocultural de la construcción cuando se trata de un puente citado por nombre y que forma parte de la arquitectura de la ciudad.

En otro plano se observan los espacios que se constituyen en puentes metafóricos porque son lugares de observación que ofrecen diferentes perspectivas como lo hacen los puentes arquitectónicos: cuando está encima de él, el espectador puede ver lo que está enfrente con respecto a la dirección en la que camina, mirar hacia sus costados, detenerse y voltearse completamente haciendo de alguno de los costados su frente. Si tiene curiosidad por lo que ha quedado a su espalda, puede girarse y entonces hacer de lo que estaba a su espalda su frente. Estos son hechos empíricamente bien conocidos, no en vano suelen los caminantes escoger puentes como lugares de observación, sobre todo si es la primera vez que visitan un sitio. Si el puente, además, está en Venecia, permite la visión de las góndolas y otras embarcaciones que pasan debajo. Aquí nuevamente el espectador tiene varias posibilidades: puede mirarlas de frente cuando van en dirección hacia él, por la parte superior –lo que equivale a ver las cabezas de los tripulantes– en el momento en

que la embarcación pasa bajo sus pies, y si tiene curiosidad también podrá virarse para verla salir por el otro lado. Todo esto con la ventaja de la posición elevada que ofrece la estructura de un puente, poca o mucha dependiendo de su altura, pero siempre distinta a la observación desde el suelo raso. Y no hay que olvidar que los paseos en góndola permiten ver los puentes por debajo, lo que ofrece una vista de lo que podría considerarse el interior de la ciudad. Este paso por debajo del puente significa, además, la interrupción de la vista de la ciudad que se reanuda cuando el puente queda atrás; a su vez, esta vista intermitente crea una percepción fragmentada de la ciudad y la exposición constante a esta fragmentación influye en la sensibilidad de los y las visitantes. No hay que olvidar que la vista es un sentido privilegiado en esta ciudad no sólo por la diversidad de estímulos que recibe, sino también por la variedad de formas en las que la recibe porque la visión no es siempre continua y frontal, sino que hay un cambio constante de perspectivas.

Otra característica particular de los puentes venecianos es la que menciona Tiziano Scarpa en su libro *Venezia è un pesce*:

Molti sono sbilenchi, come se le isole si fossero spostate slittando in due direzioni opposte. I ponti sono costruiti in diagonale: le fiancate di mattoni o in ferro battuto fanno torsioni acrobatiche. Le rampe di gradini sembrano colate di lava indurita che si è fatta strada su pendii laterali, bizzarri (2013: 22).

La posición diagonal de los puentes provoca la impresión de que sus estructuras están en movimiento y en tensión porque causan el efecto visual de que cada uno de los apoyos tira para el lado contrario. A su vez sus escalones parecen formaciones espontáneas y arbitrarias de la naturaleza. Esto trasladado a un movimiento de comprensión ilustra la tensión que hay entre dos situaciones en las que el puente más que cumplir con un papel vinculador, se convierte en elemento activo de la confrontación. Por tanto, se examinan los espacios que hacen visible la tensión entre dos lados y se indaga si en ellos se forman «escalones» para descender o ascender, es decir, si las situaciones junto a su condición problemática les ofrecen a los y las protagonistas un mecanismo para superarla o para conciliarla con la vida cotidiana.

Por último, no hay que olvidar que los puentes venecianos ofrecen una visión constante del agua. En el siguiente análisis se muestra que para los protagonistas es

importante contemplar el agua sin entrar en ella, justo porque lo importante es la contemplación de este elemento y lo que simboliza.

En suma, lo que denomino Espacios puente son sitios desde los que los protagonistas pueden observar su vida desde diferentes perspectivas, propiciando una nueva comprensión de la misma.

3.3.1 El puente hacia la escenificación de la Historia

Para el protagonista de esta novela es «la penumbra de un palco» (Carpentier 1983: 185) el Espacio Puente que le ofrece la oportunidad de observar su conflicto desde diferentes perspectivas. La ocasión es el ensayo general de una ópera de Vivaldi que gira en torno al enfrentamiento de Hernán Cortés y su ejército contra los aztecas con su emperador Montezuma,¹¹⁵ representación que con sus múltiples cambios de escenarios y una versión peculiar de los hechos le da al protagonista una comprensión de éstos diferente de la que había tenido antes de iniciar el viaje.

Es desde este Espacio Puente que el protagonista ve algunos puentes como construcciones arquitectónicas, que en este caso son parte del *atrezzo* escenográfico: «sobre un brazo de agua venido de la laguna de México, un puente de esbelta arca-da (harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos) separaba el atracadero de los españoles de la mansión imperial de Montezuma» (Carpentier 1983: 185),¹¹⁶ así como: «la princesa prefiere darse muerte en presencia de Cortés. Y cruza el puente, que ahora resulta sorprendentemente parecido al de Rialto, y, pura y digna, clama ante el Conquistador» (Carpentier 1983: 187). Estas descripciones están hechas por un narrador omnisciente que relata desde la posición del protagonista, a quien corresponde el comentario entre paréntesis con el que muestra que percibe la imposición de la visión del compositor en los sucesos americanos dándoles

115 Antonio Vivaldi presentó la ópera *Moteczuma* en Venecia en el otoño de 1733 (Müller-Bergh 1975: 454). En el apéndice de su novela, Carpentier incluye copias de la portada, el argumento y el índice de la ópera, además del mérito a quien lo puso al tanto de su existencia: «Quiero dar las gracias al eminente musicólogo y ferviente vivaldiano Roland de Candé por haberme puesto sobre la pista del *Moteczuma* del *Prete Antonio*» (1983: 212).

116 De hecho, el viajero no hace ninguna referencia a los puentes venecianos durante su estancia y es sólo a partir de la comparación con los instalados en el escenario que se sabe que los observó.

una ambientación veneciana; este hecho se intensifica en las escenas climáticas de la ópera que pretenden ser también episodios culminantes del suceso histórico. De manera que el puente se vuelve «sorprendentemente parecido al Rialto» en la escena en que la princesa está a punto de darse muerte. Así, de una forma extrapolada, el protagonista percibe en la utilería de la ópera que los europeos han trasladado aspectos de su propia cotidianidad en la descripción de los sitios visitados –o imaginados– en ultramar y con ello, que han impregnado su propia visión en el recuento de la historia. En esto descubre la necesidad de crear una versión propia en la que pueda reubicar la posición que quiere tener.

En su reinterpretación de la historia, Vivaldi convierte a personajes masculinos en femeninos y adapta los nombres para hacerlos cantables en una ópera italiana, cambios que confunden al espectador: «Y el indiano, desconcertado por el trueque de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma» (Carpentier 1983: 187). Fernando Burgos apunta que «el intercambio de identidades la abundancia de máscaras y disfraces permite una redistribución de roles y un perspectivismo insólito de la Historia [...] ofrece el reverso del control, la actitud disidente de lo oficial» (2005: 8), que en este caso sería de la Historia oficial, sobre la que Burgos agrega: «Las fuentes de la Historia –las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Solís– [...] corresponden con una perspectiva europea, acentuada en la visión imaginativa de cronistas españoles por la lectura de su época: los libros de caballería» (2005: 6); de manera que la representación intencionalmente ficcionalizada de la historia de la conquista en la ópera de Vivaldi es un contrapeso a la versión oficial de los hechos, toda vez que los satiriza y los exagera con efectos especiales. Además, Vivaldi aprovecha la pericia de los tramoyistas venecianos para presentar su ópera con varios cambios de escenarios que devienen para el protagonista en variadas perspectivas de los acontecimientos históricos que están en el origen de su viaje, como si fueran las diferentes posiciones desde la cima de un puente que permiten observar un objeto desde diferentes ángulos, y lo motivan a sentir empatía o rechazo con lo representado, como en la siguiente escena en la que el deslumbramiento provocado por una escena ostentosa lo hace gritar aprobando la representación de la destrucción de la flota azteca: «es el incendio de la flota azteca, con fuego griego, fumarolas de artificio, centellas, humos y pirotecnias de alto vuelo, vocerío, confusión, gritos y desastres. ¡Bravo! ¡Bravo! –clama el indiano–: ¡Así fue! ¡Así fue!» (Carpentier 1983: 190) Por otro lado, en la escena en la que ve a un Montezuma con el traje que el

mismo había portado durante el carnaval y con «la magna ciudad de Tenochtitlán» de fondo, comenta con anhelo: «mi traje, mi propio traje» (Carpentier 1983: 190); el protagonista había prestado su traje para la ópera y ya lo había visto en una escena anterior, pero es en ésta, con el trasfondo de una representación del esplendor arquitectónico de la cultura azteca que siente ese traje como su pertenencia, como si quisiera que se lo devolvieran en ese mismo momento para portarlo él mismo, es decir, quisiera tomar el papel de Montezuma, representante del imperio que desarrolló esa arquitectura, aunque en una escena anterior se había alegrado de su derrota. Desde la altura de su palco, el espectador tiene un panorama completo de la representación, por lo que puede ver el traje de Montezuma en relación con la «magna ciudad» (Carpentier 1983: 190), calificativo que cobra mayor significado después de haber visitado Madrid y otras ciudades europeas que lo decepcionaron. Puede intuir una derrota representada de forma ostentosa y vista desde la posición elevada en la que lo que lo único visible son los espectaculares efectos visuales que ocultan lo que sucede en el nivel del piso del escenario. Esto trasladado a la narración de la Historia oficial le recuerda que el vistoso éxito de los vencedores desvía la atención de la justicia y la empatía a los vencidos.

A medida que progresa, la obra se va distanciando más y más de los hechos históricos, tanto así que el protagonista prorrumpe en gritos: «¡falso, falso, falso; todo falso!» (Carpentier 1983: 192) Jorge Planche comenta que el ensayo de la ópera «coincide con uno de los cuadros que cuelgan en su casa [la del protagonista] no sólo en el tema, la conquista de México, sino también en el espíritu tergiversador de la historia y subestimador de lo americano» (Planche Cobas 2009: 35), y puntualiza «el contraste entre la pasividad con que el negociante de plata contempla ese cuadro en su casa y el desconcierto que se adueña de él al enfrentarse a esa misma versión en forma de obra teatral, cuando asiste a su ensayo en Venecia, evidencia la evolución socio-ideológica de este personaje» (Planche Cobas 2009: 31). Ya no se conforma con la versión unilateral que sus antepasados le contaron de la conquista, ni la acepta como la verdad absoluta de los hechos, sino que la impugna.

A semejanza de un puente veneciano, la variedad de escenarios –que Filomeno llama «ilusión escénica»– ha puesto en tensión los apoyos que sustentaban la historia de la conquista que el protagonista conocía y a la vez ha sido el cruce que lo lleva a otra comprensión de la misma. Después de haber sido llevado «a donde no podría[mos] llegar por propia voluntad» (Carpentier 1983: 198), como comenta Filomeno, el protagonista expresa con vocabulario espacial sus emociones durante

la presentación operística: «de pronto me sentí como fuera de situación, [...] fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío» (Carpentier 1983: 198). El protagonista exterioriza así su inconformidad con la identificación con un sólo grupo de la historia de la conquista, así como el anhelo de cambiar el papel que creía tener asignado por su ascendencia familiar.

3.3.1.1 *El puente hacia el subconsciente*

En esta primera parte se analiza la función del único puente como construcción arquitectónica con el que se encuentra Andreas en su recorrido por Venecia. Mi hipótesis es que este puente constituye un elemento importante de la combinación arquitectónica que simboliza un umbral y que la serie de imágenes que Andreas ve después de cruzarlo es la concreción corporal de la escisión que ha experimentado a lo largo de su viaje.

Zorzi lleva a Andreas a conocer a Nina, hija mayor de los Pamprero y habitante original de la habitación que el joven viajero arrienda en la casa de la familia. Al llegar a la casa, Zorzi entra para anunciarlo y Andreas no puede quedarse tranquilo a esperarlo, sino que camina y llega a un puente: «[er] ging bis ans Ende der ziemlich engen Gasse. Sie endete in einem Schwibbogen, unter diesem aber führte seltsamerweise eine Steinbrücke über einen Kanal auf einen kleinen eiförmigen Platz hinüber, auf dem eine kleine Kirche stand» (Hofmannsthal 1992: 73). Sobre el «Schwibbogen» que cierra el callejón, Bernard Dieterle comenta que el término puede corresponder a la definición arquitectónica oficial «ein zwischen zwei Baukörper gespannter freischwebender Bogen» (1995: 414), elemento que no es característico de la arquitectura veneciana, o bien, que el término se usa aquí como se usaba coloquialmente en la Austria del tiempo de Hofmannsthal y que sí es común en Venecia:

Doch verwendet Hofmannsthal [...] den Terminus unspezifischer, im etwa auch in Grimms Wörterbuch verzeichneten und in Österreich auch geläufigen Sinn von «überwölbtem Durchgang» [...]. In diesem Fall wäre das Motiv typisch venezianisch, da die Lagunenstadt eine Vielzahl solcher Durchgänge hat, welche auf Kanäle, Brücken oder Plätze münden (Dieterle 1995: 414).

Esta segunda interpretación me parece más acertada, por la conclusión a la que lleva: «Ein solcher Schwibbogen würde romanintern auf das wienerische Durch-

haus aus dem «wüsten Traum» [...] verweisen und deutlicher noch als ein freischwebender Bogen das Ende der Gasse als Schwelle charakterisieren» (Dieterle 1995: 414). Efectivamente, el hecho de que Andreas se contenga de cruzar el arbotante la primera vez que lo ve muestra que lo percibe como el límite de un espacio. Esta percepción se refuerza cuando se ve el efecto inmediato de no poder distinguir la casa en la que entró Zorzi porque todas le parecen iguales, es decir, ante la comparación de las casas del callejón con la composición arquitectónica de arbotante, puente de piedra y plaza que lo cierra, las primeras le parecen homogéneas. Al no poder distinguir la casa, regresa a la composición que lo ha impresionado y esta vez cruza el umbral para ver lo que hay al otro lado: «So überschritt er die Brücke; unter ihr hing auf dem dunklen Wasser eine kleine angebundene Barke, nirgend war ein Mensch zu sehen oder zu hören» (Hofmannsthal 1992: 74).

Sólo cuando esta sobre el puente ve la barca, lo que resalta la función del puente como punto de observación desde el que se pueden descubrir cosas, en este caso un objeto creado para navegar y trasladarse entre orillas; sin embargo, la pequeña nave está amarrada, creando una paradoja visual: el vehículo está sobre el medio que *par excellence* posibilita el desplazamiento en Venecia, el agua, pero a la vez se encuentra en una condición que se lo impide. Seguramente se trata de una góndola y Andreas en su ofuscación sólo acierta a llamarla barca, como antes llamo «eine große breite Wasserstraße» (Hofmannsthal 1992: 12) al Canal Grande. Sea góndola o barca, la nave es pequeña como apelando a un viaje individual, es una insinuación de independencia al joven, de aprovechar el viaje como lo que podría ser, la oportunidad de trasladarse de un lugar a otro de acuerdo con sus propias elecciones y no como lo ha estado haciendo, siguiendo los deseos e indicaciones de otras personas: inició el viaje enviado por los padres, después guiado –y controlado– por Gotthelf, y en Venecia por Zorzi. La barca atada es similar de la pusilanimidad del joven que lo hace dejarse conducir por otros.

Las funciones del arco como umbral y del puente como enlace a otro espacio quedan demostradas cuando después de cruzarlos Andreas vive allí una serie de encuentros extraños que lo consternan enormemente. Andreas ve a una mujer que muestra actitudes contradictorias, primero de aflicción –«eine durch eine Krankheit [...] bedrückte Frauenperson»– (Hofmannsthal 1992: 76) y después de insolencia –«es war etwas Freches und fast kindisches in der Art»– (Hofmannsthal 1992: 77). El cambio es tan extremo que Andreas tiene la impresión de que se tra-

ta de mujeres distintas.¹¹⁷ Dos veces la ve dentro de la iglesia y la tercera, de forma significativa, sobre el puente. Andreas camina hacia él mismo y siente que alguien pasa muy cerca y lo rebasa con movimientos tan violentos que no puede distinguir si los hace un hombre o una mujer:

Dennoch war es die Gestalt einer solchen, ja so seltsam die kecke Freiheit des Körpers, als sie nun die schlanken Beine werfend, daß die Röcke flogen, vor Andreas auf die Brücke zersprang, daß Andreas einen Augenblick dachte, er habe mit einem verkleideten jungen Mann zu tun, der mit ihm, als einem augenscheinlich Fremden seinen Übermut treibe (Hofmannsthal 1992: 77).

La persona se para sobre el puente, por lo que Andreas regresa a la iglesia para evitar encontrarla de cerca cruzando el puente. De esta manera, la presencia de la persona sobre el puente lo obliga a reaccionar con un movimiento corporal a las actitudes y movimientos que lo han intrigado, pero de los que se había ocupado solo mentalmente:

[...] ein Mädchen [...], das auf der kleinen Brücke selber standhielt, wie um ihn zu erwarten. [...] Er wollte der jungen Person nicht auf der schmalen Brücke begegnen, einen andern Weg zurück in das Gäßchen hatte er nicht. So drehte er sich jäh um und stieg in die Kirche zurück (Hofmannsthal 1992: 78).

Con el regreso a la iglesia, Andreas muestra que no quiere aclarar la confusión de si se trata de un hombre o una mujer, ni tampoco develar el misterio del porqué la persona se detiene sobre el puente. A la vez, al no avanzar hacia el puente y detenerla antes de que lo cruce, Andreas le está facilitando la salida del espacio de lo singular al espacio de lo homogéneo, lo cual va a extender la serie de encuentros

117 Para Andreas son mujeres distintas, sin embargo, como Alewyn (1967: 140–150) y Mayer (1992: 131) señalan, Hofmannsthal tuvo la intención de representar literariamente el caso de una escisión de personalidad en una paciente del psiquiatra Morton Prince (*Dissociation of Personality* 1906), que experimentaba cambios repentinos dependiendo de cuál de sus personalidades dominara en un periodo dado. Sobre esto, Zeyringer comenta los polos que le interesaba a Hofmannsthal unir en esta novela: «In Venedig [...] erlebt er eine Verdoppelung der Persönlichkeit, das Doppelwesen Maria und Mariquita, die Spaltung in ein sinnliches und ein ethisches Subjekt» (2012: 396).

extraños a ese espacio. Durante su corta estancia en Venecia Andreas ha conocido situaciones que llaman su atención por ser diferentes a su cotidianidad vienesa –como que se pudiera reconocer a una persona enmascarada por su forma de caminar o por las hebillas de sus zapatos o el ofrecimiento de la virginidad de una joven en una lotería– mismas que lo llevan de la sorpresa a una profunda consternación, y, sin embargo, ninguna situación le causa tanta extrañeza como el encuentro con esta mujer.

Andreas regresa a la plaza y al ver que la persona ya no está en el puente continúa hacia el callejón:

Als Andreas wieder auf den Platz heraustrat, sah er zu seiner Erleichterung, daß die Brücke frei war. Er ging in das Gäßchen zurück. [...] Dieses alles tat er um so rascher, als ihm gewesen war, als habe, etwa vom zweiten Haus nach Überschreiten der Brücke an, sich ein leichter Schritt und die Bewegung eines Kleides wieder an seine Fersen geheftet (Hofmannsthal 1992: 78, 79).

Si bien Andreas ha regresado al espacio de la homogeneidad, ya no puede detener el proceso que inició con el cruce del umbral; vuelve a sentir que alguien lo sigue y efectivamente se encuentra en una casa del callejón con la que le parece otra misteriosa mujer. De forma contraria al encuentro anterior, esta vez no la evade, sino que quiere alcanzarla y corre tras ella, pero la mujer se ha ido por un sitio inaccesible para el joven. Antes se ha observado la falta de iniciativa de acción que muestra Andreas, por lo que ahora cabe recalcar que su presteza a seguir a la mujer justo cuando por la ubicación es imposible que la alcance se convierte en una paradoja y en una confirmación de su pasividad.

En la persecución de la mujer, Andreas se encuentra con Zorzi, quien describiéndole los límites de la casa le deja claro que es imposible que una mujer o cualquier persona se hubiera podido asomar por el techo, como Andreas afirma haberla visto. Después del encuentro con Nina, Andreas vuelve al puente:

Kaum daß Zorzi [...] sich entfernt hatte, ging Andreas durch das Gäßchen unter dem Schwibbogen durch über die Brücke, nach der Kirche.

Der Platz lag menschenleer da, wie vorhin; unter der Brücke hing regungslos die leere Barke und Andreas glaubte darin ein Zeichen zu sehen, das ihn ermutigte (Hofmannsthal 1992: 89).

Nuevamente ve la barca en paradójica posición a su función de transportar y atravesar aguas: no la ocupa nadie y no está en movimiento; esta vez la imagen impresionada de forma consciente a Andreas, como si reconociera su propia pasividad, el control al que ha dejado someter su iniciativa de acción. Pese a la atracción que siempre le había provocado el teatro, espacio en el que lo maravilloso, la unión de los opuestos y otra realidad son posibles, nunca se ha acercado a él, no lo ha experimentado de cerca por no contrariar a sus padres. Como una barca atada bajo un puente, que sólo puede ser descubierta si se sube al mismo lugar que sirve de atadura, Andreas puede ver la represión que ha interiorizado profundamente solo después de ver esta imagen simbólica y de su encuentro con una persona en la que se concretan actitudes antagónicas. Y aquí cobra especial sentido la plaza en forma de huevo –«[auf] einen kleinen eiförmigen Platz» (Hofmannsthal 1992: 73)– forma que recuerda al estado antes del nacimiento. Allí ve por primera vez a la mujer, después tiene que pasar por ella tanto para regresar al callejón como para ir a la iglesia, así que este es el sitio que más veces cruza, más incluso que el puente mismo. Si además se toma en cuenta que la absoluta soledad que impera en la plaza¹¹⁸ le da una atmósfera de inmovilidad temporal, puede concluirse que, con su entrada a la plaza, Andreas accede a un estado antes del movimiento, antes de la sucesión del tiempo, como es el estado del subconsciente (*cf.* Dieterle 1995: 423). Así, la plaza es una metáfora del subconsciente en el que no se percibe el transcurrir del tiempo. De manera que Andreas regresa a ese estado anterior a cualquier influencia externa, a cualquier represión, al espacio del origen, el espacio anterior a la exposición de los factores externos que moldean al consciente.

Después de ver la barca, Andreas se dirige de forma decisiva a buscar a la mujer, mas no la encuentra. Sin embargo, en su búsqueda por resolver el misterio, cruza varias veces el puente y atraviesa la plaza; su cuerpo oscila entre el espacio homogéneo y el singular, entre el origen y la decadencia, entre el subconsciente y el consciente. Y en esa oscilación y búsqueda queda el protagonista en la última escena, cruzando de forma paradigmática el «Schwibbogen» (Hofmannsthal 1992: 73), el umbral veneciano-vienés.

118 Nótese que esta soledad ocurre a mediados de septiembre, es decir a finales de verano, temporada en la que no es posible hallar una plaza solitaria en los barrios céntricos de Venecia.

3.3.1.2 *Espacio Puente: Puente al interior de la vida veneciana*

Un puente es un enlace entre espacios no sólo porque une dos orillas separadas por agua u otro elemento que de otro modo sería insalvable, sino porque al ofrecer una vista sobre diferentes zonas hace que el espectador las pueda observar en conjunto y confrontarlas. Así, veremos que la habitación en la que se hospeda Andreas durante su estancia en Venecia le ofrece una vista al interior de las costumbres y vida cotidiana de una familia de la aristocracia veneciana empobrecida; a la vez es el lugar desde el que repasa aspectos de su vida en Viena, así como los sucesos ocurridos en el trayecto del viaje desde Villach hasta Venecia; en suma, es el espacio desde el que puede confrontar su cúmulo de experiencias en diferentes aspectos de la vida.

Empecemos por revisar la primera mirada que Andreas tiene desde esta habitación hacia afuera:

Er trat ans Fenster und schlug den halbangelehnten Laden vollends zurück: unten war Wasser, und kleine besonnte Wellen schlugen and die breiten Stufen eines recht ernstes Gebäudes gerade gegenüber und an einer Mauer tanzte ein Netz von Lichtkringeln. Er beugte sich hinaus, da war noch ein Haus, dann noch eins, dann mündete die Gasse in eine große breite Wasserstraße, auf der die volle Sonne lag. An dem Eckhaus sprang ein Balkon vor, mit einem Oleanderbaum darauf, dessen Zweige der Wind bewegte, auf der anderen Seite hingen Tücher und Teppiche aus luftigen Fenstern. Über dem Großen Wasser drüben stand ein Palast mit schönen Standfiguren in Nischen (Hofmannsthal 1992: 11, 12).

Aunque Andreas menciona características que pueden considerarse típicas de Venecia, como el agua que golpea en los edificios o el palacio con nichos, también resalta, el desconocimiento del joven viajero de datos concretos sobre la ciudad y su nulo interés por conocerlos: la calle de agua ancha que ve desde la habitación debe ser el Canal Grande, ya que el barrio de San Samuele está muy cerca de ahí, pero Andreas no acierta a decir su nombre ni de ninguno de los palacios, datos que los viajeros del *Kavalierstour* que llegaban a Venecia conocían. En realidad, el primer recorrido por la ciudad solía ser un reconocimiento, una confrontación de lo antes estudiado con lo visto *in situ*, pero Andreas rompe con este modelo de via-

jero al describir esta primera vista con absoluta ausencia de datos. Así, de cierta forma vulgariza a la ciudad al nombrar sus calles y edificios con denominaciones generales.

Lo más importante es el edificio que ve justo enfrente, cuya función es aclarada por Zorzi: «Ich spreche vom Theater zum Sankt Samuel, dem Haus hier gegenüber. [...] Wir sind alle da drüben beschäftigt» (Hofmannsthal 1992: 13). Como comenta Bernard Dieterle, la casa de Prampero cobra significado a partir de su ubicación frente a este teatro (1995: 406), ya que éste despierta varias referencias, tanto para el protagonista, como en un plano metatextual, para el lector que esté familiarizado con la historia del teatro veneciano, porque el teatro San Samuele fue uno de los más prestigiosos en el siglo XVIII, época en que está ubicado el viaje de Andreas. Para 1778, año del viaje de Andreas, ya habían pasado por ese establecimiento los autores más conocidos del teatro italiano: Carlo Goldoni, Carlo Gozzi y Pietro Chiari; además, se había presentado allí la Sacchi-Truppe, uno de los grupos de actores más conocidos del género. Más significativo aún, Casanova trabajó en este teatro tocando el violín entre los años 1745 y 1746, por lo que hay una reminiscencia escondida al aventurero, a una persona que vivió transgrediendo las reglas sociales y legales y, parece absurdo repetirlo, viviendo su sexualidad a su voluntad, mención pertinente porque el teatro que ve Andreas también tendrá un componente sexual (*cf.* Dieterle 1995: 406, 407).

Es significativa la percepción que el joven tiene del teatro. Primero menciona «kleine besonnte Wellen schlugen and die breiten Stufen eines recht ernstes Gebäudes gerade gegenüber» (Hofmannsthal 1992: 12), llama su atención la composición visual de escaleras con agua, hecho que se confirma porque lo vuelve a mencionar: «vor dessen Tor breite Steinstufen ins Wasser führten» (Hofmannsthal 1992: 13). Es conocido el efecto visual de los edificios venecianos que parecen emerger del agua. Contrario a este efecto común, al joven le parece que los escalones se están sumergiendo en el agua, es decir, que la mole de piedra se está hundiendo. Con todo, aunque fatídico este es un efecto ilusorio que contrasta con la apariencia grave del edificio. Así, la parte baja de la imagen apunta a lo maravilloso fatal y la superior a la realidad insulsa.

Andreas carece de datos históricos de la cultura veneciana y por lo tanto no piensa en el teatro en relación con los dramaturgos, sino con su propia historia, en este caso un recuerdo de su infancia:

Als er zehn oder zwölf Jahre alt war, hatte er zwei Freunde, die im Blauen Freihaus auf der Wieden wohnten, auf der gleichen Treppe im vierten Hof, wo in einer Scheune das «beständige Theater» errichtet war. Er erinnerte sich des Wunderbaren bei denen gegen Abend zu Besuch zu sein, Dekorationen heraustragen zu sehen: eine Leinwand mit einem Zaubergarten, ein Stück von einer Dorfschenke (Hofmannsthal 1992: 15).

Para Andreas, visitar a sus amigos que vivían cerca del teatro significaba acercarse a lo maravilloso, presenciar la creación de otro mundo, uno diferente al que veía cotidianamente, lleno de seres y lugares mágicos, como lo es el mundo de *Die Zauberflöte*, obra estrenada en el Freihaustheater y a la que el establecimiento debe su fama (cfr. Felix Czeike 1993: 391). La alusión a esta obra se acentúa con la descripción que hace del personaje que más lo impresionaba y que coincide con el de Pamina: «eine Prinzessin, Gefahren umgaben sie dunkle Gestalten, [...] ein Zauberwald nahm sie auf» (Hofmannsthal 1992: 15).¹¹⁹ Llama la atención que lo que más le gusta es el momento de la creación, de la formación de este mundo porque menciona el traslado del *atrezzo* y, más importante aún en este mundo creado por la música, el ensayo de la orquesta: «Stärker als alles das Durcheinanderspielen aller Instrumente beim Stimmen, das ging ihm durchs Herz» (Hofmannsthal 1992: 15). Andreas anhela estar en la concepción de un mundo maravilloso, presenciar el ordenamiento de elementos que logren llevar al espectador a otra realidad.¹²⁰ Por eso, la posición de la casa frente al teatro y la información de que todos en la familia trabajan allí tienen un significado especial para el joven: es el recuerdo de

119 Esta referencia metatextual es anacrónica porque *Die Zauberflöte* fue estrenada el 30 de septiembre de 1791, tres años después del viaje de Andreas a Venecia. El teatro en el edificio *Freihaus auf der Wieden* fue inaugurado en el año 1787, por lo que el niño Andreas no pudo haber visto ningún teatro alrededor de 1770 cuando tendría diez años y visitaba a sus amigos. Lo que es cierto es que la mención de *Freihaus auf der Wieden* remite a cualquier lector conocedor de Mozart o a cualquier lector vienés a *Die Zauberflöte*. Quizá el número concreto «zwei Freunde» sea una alusión disimulada a Emanuel Schikadener y a Mozart, los creadores de la obra (cfr. Felix Czeike 1993: 390, 391)

120 Hay que recordar que algo que lo anima a cruzar el arco y el puente es la plaza en forma de huevo que ve al otro lado. Esta acción y sus momentos preferidos en el teatro muestran su curiosidad por el lugar y tiempo de la creación más que por el de la reproducción. Salvo las imágenes que veía en el teatro, sus recuerdos de infancia y juventud son desagradables e incluso angustiantes, lo que indica un anhelo de crearse una historia más que de comprender la que ha transcurrido o de proseguirla.

un anhelo de infancia y la expectativa de poder cumplirlo. Esto se confirma con la descripción de la imagen climática de sus acechanzas entre bastidores: «Der Bühnenboden war uneben: der Vorhang an einigen Stellen zu kurz [...]. Zwischen den Lichtern durch Füße von Mohren oder von Löwen [...] sah man einmal einen himmelblauen Schuh mit Flitter bestickt. Der himmelblaue Schuh war wunderbarer als alles» (Hofmannsthal 1992: 15). Entre todo ese mundo fantástico, sobresale el zapato azul, color que desde la *blaue Blume* de Novalis remite a la búsqueda de lo inefable, al anhelo perenne. Es importante destacar que el infante Andreas no tiene una visión amplia y total del escenario, sino que ve sólo lo que alcanza a asomar debido a la irregularidad del piso. Es la imperfección lo que permite vislumbrar la maravilla. La mirada del niño es la hambrienta de imágenes que le son inaccesibles y que quiere atrapar con lo poco que puede ver. Y es también la mirada de quien ve algo prohibido. Esto se confirma en el hecho de que Andreas joven, se cuestiona si debe informar a sus padres que su hospedaje en Venecia está cerca de un teatro y al final decide no hacerlo, es obvio que oculta esta información de sus padres porque sería algo que ellos desaprobarían; asimismo, el niño Andreas se encuentra con el mundo del teatro cuando visita a sus amigos, pero no porque sus padres lo lleven allí. Es también significativo que tanto la casa de los amigos como el teatro se ubican en el cuarto patio, lo que les da una posición escondida y de acceso alejado, reforzando la alusión a lo prohibido y lo oculto. Para Bernard Dieterle lo prohibido en esta escena es de carácter sexual:

Die Theaterwelt ist für Andreas nicht bloß mit der Sphäre des Wunderbaren verbunden, sondern auch mit derjenigen der verbotenen Sexualität. Das ist einerseits in dem allgemeinen Umstand begründet, daß im 18. Jahrhundert (wie noch insbesondere im Wiener Fin de siècle) die Gestalt der Schauspielerin jedenfalls, in phantasmatischer Hinsicht, einen eindeutig erotischen Status hatte, ja daß sie nicht selten einfach einer Prostituierten gleichgesetzt wurde (siehe in *Andreas* die kurtisanenhafte Schauspielerin Nina), andererseits in der spezifischen sexuellen Disposition des Protagonisten, der noch nie eine nackte Frau gesehen hat und vom Anblick eines glitzernden hellblauen Schuhs verwirrt wird (Dieterle 1995: 409).

Aunque su argumento tiene fundamento en la actitud de Andreas, me parece que enlaza demasiado dos momentos distintos de la vida de Andreas: es el niño quien

se emociona con el zapato azul y es el joven de 22 años Andreas que va de camino a Venecia quien piensa avergonzado que nunca ha visto a una mujer desnuda. Y aunque es cierto que el sexo podía ser un tema tabú en la familia vienesa, por lo que el zapato tendría carácter de fetiche sexual, no hay que olvidar que la pérdida de la objetividad es algo que también es censurado e incluso de una forma más opresora en cuanto a que nunca se menciona. La satisfacción erótica puede alcanzarla el joven con el matrimonio –o por lo menos conocer el cuerpo de una mujer, que es lo que intriga al viajero– pero el anhelo por lo maravilloso es un estado interior que puede llevar al ser humano a una búsqueda constante, algo que no es deseable para una familia aristocrática que más bien esperaría que su hijo se ocupara de cosas concretas como una familia y posición económica estable; o de alcanzar prestigio, algo subjetivo pero completamente concreto en el mundo de la aristocracia. Además, no hay que olvidar que se esperaba que los viajeros del *Kavalierstour* tuvieran sus primeras experiencias sexuales lejos de la casa y del ambiente familiar (cfr. Brill 2012: 25), así que aunque lo sexual podía seguir siendo un tabú y algo censurable dentro del hogar, la familia daba por sentado que los hijos satisfacerían su curiosidad sexual lejos y con mujeres que no serían sus esposas, es decir, que tendrían relaciones con prostitutas, por lo que la cercanía de un lugar con actrices que también fueran cortesanas no podía preocupar a los padres de Andreas. Si el joven les oculta la cercanía del teatro es porque sabe que hay otro motivo que los puede molestar y si no lo menciona es porque para él mismo es difícil de definirlo, pero sabe que existe. Por estas razones, mi conclusión es que en el zapato azul se sintetiza lo prohibido por desconocido, que también puede ser lo sexual, pero no exclusivamente y de forma predominante el anhelo por lo maravilloso.

Por otro lado, el comercio con el cuerpo tiene lugar de forma cruel en la familia Prampero, que dista de la osadía de Nina, la hija mayor que fue actriz del teatro vecino y después comenzó a vivir de la protección de sus amigos ricos, como lo indica Dieterle con el calificativo de «kurtisanenhafte». La habitación le permite al joven viajero conocer de cerca lo que en la novela se representa como una costumbre de la aristocracia veneciana: el ofrecimiento de la virginidad de una joven noble, pero cuya familia ha empobrecido, en un juego de lotería: «Eine solche Sache, fuhr er [Zorzi] fort, kann sich im Kreis von vornehmen Leuten abspielen [...] etwas gar so Ungewöhnliches ist es ja nicht, was sie tut» (Hofmannsthal 1992: 66, 67). Andreas se entera de esto porque habita en la casa donde se organiza esa lotería, ya que los boletos se venden de forma muy discreta a nobles venecianos, por lo que

es una actividad de la que difícilmente se enteran los visitantes. Es así que la habitación es el punto desde el que el viajero conoce a Venecia por dentro, al ofrecerle una mirada en el reverso de la mutua admiración que parece sostener la unidad familiar de los Prampero,¹²¹ es como la vista que se tiene cuando se pasa por debajo de un puente. Lamentablemente, esto también significa otra percepción del lugar que para el joven representaba la creación de lo maravilloso, debido a que se enteró de cómo el teatro contribuyó al declive moral de la familia: «Zuerst war die Tochter Schauspielerin, und die hat sie alle hineingebracht» (Hofmannsthal 1992: 13), esta hija es Nina, quien como ya se mencionó, pasó de ser actriz a cortesana y al llevar a su familia al teatro los ha impulsado a vivir de actividades que no están al nivel de su jerarquía de nobles: el padre trabaja como limpiador de luces pese a que todavía ostenta el título de conde, y los hijos representan papeles que también están debajo de su dignidad: «die Buben machen Tiere oder Zwerge» (Hofmannsthal 1992: 14). Andreas tiene que reconocer que la familia Prampero ha perdido su dignidad tras el *atrezzo* del teatro vecino.

En consonancia con la actitud del violinista que alguna vez trabajó en el teatro San Samuele, Nina se ocupa únicamente de su propio bienestar y se encarga de hacer prevalecer sus elecciones. Estas actitudes son lo contrario de la de Andreas, quien no se atreve ya no digamos a imponer sus elecciones, sino ni siquiera a mencionárselas y constantemente está pensando en sus padres y en lo que ellos dirían si lo vieran en las diferentes situaciones del viaje, como se refleja en la carta que les escribe mentalmente en la habitación veneciana. Que Andreas ocupe la habitación de una persona centrada en sí misma, en el barrio en que vivió Casanova y con vistas al teatro donde trabajó, teatro que además le recuerda a Andreas sus propios anhelos de infancia, insinúa que puede ser el espacio en el que se engendre un cambio en la actitud pusilánime de Andreas. La habitación se apuntala, así como espacio generador de osadía en Andreas o como lugar de declive, si se piensa en lo que es para la familia.

Cuando Andreas conoce personalmente a Nina le dice «ich habe daran gedacht, daß ich in Ihren früheren Zimmern wohne» (Hofmannsthal 1992: 87), lo que

121 El padre, por ejemplo, dice «Sie bewohnen die Zimmer meiner Tochter Nina. [...] Die Wohnung eines solchen Wesens ist wie das Kleid eines Heiligen, an dem Kräfte haften» (Hofmannsthal 1992: 62) y la reacción de la hija menor que presencia este discurso: «Zustinas Gesicht strahlte vor Bewunderung» (Hofmannsthal 1992: 63).

muestra que percibe ese espacio con relación a su antigua habitante. Además, llama al jardín que está frente a la actual habitación de Nina «Zaubergarten» –como el *Zaubergarten* de la bambalina que veía en el teatro de niño– lo que muestra que para él hay una relación intrínseca entre la forma de vida egoísta y sensual de Nina con el mundo maravilloso, una relación difícil de armonizar. Así, la habitación en casa de los Prampero es un espacio que le ofrece a Andreas la visión –literal y metafórica– a situaciones variadas y disímiles: la ocupación con el teatro como indicio de pérdida de dignidad y nobleza; el comercio sexual cruel, en tanto que la coacción está disfrazada de empatía familiar, la sexualidad censurable representada por la actriz-cortesana, la vida de aventura y erotismo del alguna vez violinista del teatro y el recuerdo de los primeros anhelos, simbolizado por el zapato azul que asomaba bajo la cortina del escenario. Es difícil que el joven viajero pueda conciliar en su interior todas estas situaciones, y, sin embargo, sus acciones después de que le han informado que el edificio de enfrente es el teatro, es de alguien que quiere conocer todas las situaciones que el lugar de la representación hace posible:

Andreas blieb allein, schlug die Fensterläden zurück und hakte sie ein. [...] Dann räumte er noch was von Farbtöpfen und Büchsen herumstand vor die Tür und reinigte mit einem Lappen Leinwand, der unter dem Bett lag, seinen Tisch von den Farbenflecken, bis die polierte Fläche sauber glänzte [...] fand dort einen Reisbesen, mit dem er sein Zimmer kehrte. Als dies geschehen war, rückte er den hübschen kleinen Spiegel lotrecht [...] und setzte sich auf dem einzigen Stuhl ans Fußende des Bettes, das Gesicht dem Fenster zugewandt (Hofmannsthal 1992: 14).

Lo primero que Andreas hace es limpiar su habitación quitando justo los materiales básicos para la creación de otros mundos en el escenario: las pinturas para dibujar los *atrezzo* y que pertenecían al pintor del teatro. Andreas se esfuerza porque no quede ningún color de estos mundos ficcionales en su mesa y barre como para quitar todo el polvo que hubieran podido dejar en su habitación el pintor y los jóvenes que tomaban los roles de animales y enanos en las representaciones. Sin embargo, a la vez ha abierto la ventana completamente y la ha fijado para que permanezca así, abierta y que le permita una vista plena hacia el edificio que está del otro lado. También acomoda un espejo de forma vertical, la posición de algo que se extiende hacia arriba, y que le permitirá una mejor visión de sí mismo en esa posición y

en el cual probablemente podrá ver reflejada su imagen junto con la del edificio de enfrente, uniéndolos ilusoriamente en un mismo espacio.

3.3.1.3 *Puentes entre contrastes*

Los puentes son en primer lugar el paso que lleva a Aschenbach de la Venecia que ve a su llegada, «jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks» (Mann 2008: 192), a una zona que le muestra una composición opuesta: «Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen [...]. Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen. Dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen» (Mann 2008: 209). A veces la altura del arco, la anchura de los apoyos o algún otro rasgo de la arquitectura de los puentes oculta lo que hay al otro lado, por lo que puede suceder que al descender de ellos se descubra que se ha llegado a un lugar no deseado. Esto le sucede varias veces a Aschenbach, quien al querer escapar del aire que le causaba malestar, entra una y otra vez a zonas no deseadas de la ciudad, que tienen características muy distintas a las que provocaron su asombro a su llegada. De esta forma los puentes son el medio que obliga a Aschenbach a encontrarse con los pobres y a escucharlos, situación que podía evitar muy bien durante su estancia en el hotel en donde convivía sólo con el turismo de la clase alta y lo que escuchaba eran diálogos en diferentes idiomas, además del nombre Tadzio pronunciado en polaco. Los puentes también lo llevan a sitios donde percibe de forma más intensa el aire contaminado de los canales, lo que lo hace recordar que años atrás había tenido que dejar la ciudad porque ese aire lo enfermaba. Así, los puentes son la vía que llevan a Aschenbach a encontrarse con las situaciones desagradables que lo mueven a tomar la decisión de dejar Venecia.

De forma antagónica, es también un puente el elemento arquitectónico que lo lleva al arrepentimiento por abandonar la ciudad de forma definitiva –como lo cree en ese momento– a su punto culminante: «Aschenbach saß auf der Rundbank am Buge, [...] mit der Hand die Augen beschattend. Die öffentlichen Gärten blieben zurück [...] und als die Wasserstraße sich wendete, erschien des Rialto prächtig gespannter Marmorbogen. Der Reisende schaute, und seine Brust war zerrissen» (Mann 2008: 212). Aschenbach mira con tristeza varias construcciones, pero al Rialto lo descubre al momento de virar y la vista repentina acentúa su impresión. Además, como lo menciono en el apartado de Valentina, este puente tiene un efecto visual especial debido a que el agua oculta sus estribos, lo que le

da una apariencia de maravilla arquitectónica que flotara en el aire, por lo que su imagen podría pertenecer a la composición de lo que Aschenbach llama «phantastische Bauwerk[s]» y le indica que está a punto de dejar la zona de lo «märchenhaft Abweichende» (Mann 2008: 187). Este reconocimiento lo conmueve fuertemente.

Volviendo al papel de los puentes durante la persecución de Tadzio por la ciudad, es obvio que forman parte del enredo arquitectónico por el que Aschenbach tiene que moverse: «Mit versagendem Ortssinn, da die Gäßchen, Gewässer, Brücken und Plätze des Labyrinthes zu sehr einander gleichen, [...] war er durchaus darauf bedacht, das sehnlich verfolgte Bild nicht aus dem Auge zu verlieren» (Mann 2008: 249), y en un momento climático de la persecución, es un puente el que hace que Aschenbach pierda de vista al joven, lo que resalta su obsesión por seguirlo:

Die Polen hatten eine kurz gewölbte Brücke überschritten, die Höhe des Bogens verbarg sie dem Nachfolgenden, und seinerseits hinaufgelangt, entdeckte er sie nicht mehr. Er forschte nach ihnen in drei Richtungen [...]. Entnervung, Hinfälligkeit nötigten ihn endlich, vom Suchen abzulassen (Mann 2008: 250).

La arquitectura del puente ha jugado nuevamente con el visitante, si antes le ocultó que llevaba a la zona de los pobres y limosneros haciéndolo llegar allí, ahora le oculta la dirección por la que se ha ido Tadzio, exponiendo con realce su manía¹²² por el joven.

122 Este término se encuentra en la novela «denn ihn trieb die Manie, den polnischen Geschwistern zu folgen, die er mit ihrer Begleiterin den Weg zur Dampferbrücke hatte einschlagen sehen» (Mann 2008: 228), y Ehrhard Bahr indica que en los apuntes de Thomas Mann para la novela se encuentra la definición de acuerdo a los griegos: «Zustand der Überwältigung des selbstbewußten Geistes, der Besessenheit durch fremde Gewalten», por lo que llega a la siguiente conclusión: «Aschenbach soll hier nicht nur im alltäglichen Sinne als unkontrolliert erscheinen, sondern zugleich in der antiken, religiösen Bedeutung als der vom Eros Besessene» (Bahr 2005: 58, 59). En este sentido, lo que los puentes resaltan es el estado de estar poseído por Eros.

3.3.1.4 *Espacios Puente: Las terrazas del hotel*

El hotel en el que se hospeda Aschenbach, con su diversidad de sitios como las terrazas, el vestíbulo, el elevador, etc. le ofrece la oportunidad de mirar lo que ocurre a su alrededor, pero sobre todo de observar a Tazio en diferentes situaciones y desde diferentes ángulos. Merecen particular atención el movimiento del protagonista hacia las terrazas del hotel y a la ventana de su cuarto. Estos lugares ofrecen, en primer término una visión desde arriba, puesto que la habitación de Aschenbach se encuentra en el segundo piso y cuando se describe el movimiento para ir o regresar a la terraza se puede ver que tenía cierta elevación: «Er nahm seinen Tee auf der Terrasse der Seeseite, stieg dann hinab und verfolgte den Promenadenquai eine gute Strecke in der Richtung auf das Hotel Excelsior» (Mann 2009: 198), y «so aber ging er denn [...] die große Terrasse hinab und geradeaus über den Brettersteg» (Mann 2008: 203). Esta terraza del lado del mar le ofrecía la oportunidad de sentirse cerca del mismo aún antes de ir a la playa, cercanía importante cuando se observa la influencia que el mar tiene en sus sentidos y las relaciones míticas que despiertan en su imaginación. Es por eso que es significativo que se dirija a la terraza que está en la otra dirección: «er speiste und verbrachte den lauen Abend, Journale lesend, in einem Schaukelstuhl auf der rückwärtigen Terrasse» (Mann 2008: 210). Esto sucede justo después de haber decidido dejar la ciudad; sabe que ya no podrá regresar a esta ciudad que le ha mostrado por segunda vez su poder para incidir negativamente en su salud. Como respuesta Aschenbach le da la espalda y se dirige a un lugar que no le permite la vista del agua, el elemento en el que se fundó y asienta la ciudad. Desde esta terraza no hay posibilidad de que la casualidad le regale la vista de Tazio, hecho que sucede en cualquiera de los otros lugares del hotel. Al dirigirse a esta terraza, Aschenbach muestra su rechazo a los estímulos sensoriales y busca convencerse de que ya no le interesa la ciudad ni nada ni nadie que esté allí. Priva a sus ojos de la vida alrededor y los enfoca en la visión de lo que ocurre fuera de «die unwahrscheinlichste der Städte» (Mann 2008: 192) mediante la lectura de periódicos. Quiere convencerse de que volver al mundo fuera de «die märchenhaft Abweichende» (Mann 2008: 187) es lo mejor, pretendiendo una posición cómoda en un asiento igualmente cómodo y que lo mece, pero cuyo balanceo no puede conmover sus sentidos como lo hace el de la góndola. De cualquier forma, la elección de un asiento que lo mantiene en oscilación es expresión externa de una oscilación mental entre las posibilidades de quedarse o irse, que alcanza su punto culminante al día siguiente cuando los em-

pleados del hotel lo tienen que apurar para que parta porque Aschenbach se comporta como si no tuviera que salir para abordar el tren. No puede elegir una base firme para sentarse porque su cuerpo ya ha comenzado a desviarse de lo que su consciencia disciplinada le dice que le hace daño; sus sentidos lo mueven en una dirección opuesta a su raciocinio que lo ha impelido a tomar medidas prontas para la partida, medidas a las que después no puede apegarse. Y es conocido que no logra abandonar la ciudad.

Otro lugar del hotel que le ofrece a Aschenbach una posición idónea de observación es la balaustrada del hotel. Este lugar le da cierta altura para observar el espectáculo de un grupo de músicos y sobre todo le ofrece la vista cercana de Tadzio:

Aschenbach saß an der Balustrade und kühlte zuweilen die Lippen mit einem Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glas funkelte. [...] Er saß lässig da, während eine äußerste Aufmerksamkeit sein Inneres spannte; denn sechs Schritte von ihm lehnte Tadzio am Steigeländer (Mann 2008: 235, 236).

Ésta es una situación altamente sensorial, en la que todos los sentidos del protagonista están alerta: por un lado, está la sensación del sabor y frescura que le proporciona la bebida, además llamativa a la vista por su color, así como los estímulos auditivos, que a pesar de ser desagradables son absorbidos por Aschenbach: «seine Nerven nahmen dudelnden Klänge, die vulgären und schmachtenden Melodien begierig auf» (Mann 2008: 236). En medio de esta situación llena de estímulos sensoriales, contempla a Tadzio con la combinación de rasgos que lo relacionan con Hermes Psicopompo, guía de las almas al mundo subterráneo, y con la representación de la muerte: «Er stand dort in dem weißen Gürtelanzug, [...] den linken Unterarm auf der Brüstung, die Füße gekreuzt, die rechte Hand in der tragenden Hüfte» (Mann 2008: 236).¹²³ Además, Raúl Torres señala la semejanza que hay entre esta descripción de Tadzio y la de Narciso:

123 Ehrhard Bahr comenta sobre el atuendo de Tadzio «Gürtelanzug: wiederum ein ikonographisches Attribut des Hermes» y de la posición de los pies: «Nach Lessing (Wie die Alten den Tod, gebildet) sind die gekreuzten Füße kennzeichnend für die Dar-

En las *imagenes* de Filóstrato [...] es de hecho el bello Narciso quien aparece en esta postura: «descansa erguido el jovencito, cruzados ambos pies, con una mano, la izquierda sobre la lanza; la derecha, por su parte, está en torno de la cadera para sostenerlo y producir la pose» (2007: 30).

Esta imagen de Muerte-Narciso mantiene embelesado al escritor, que en ese momento ya no piensa en su obra. Aschenbach está cerca de una balaustrada que delimita visualmente la zona en la que también se encuentra Tadzio, envolviéndolos así en un mismo espacio. Aschenbach ve y siente la cercanía de la Muerte, pero no siente el temor a morir sin completar su obra que lo agobiaba antes de iniciar el viaje. En ese momento disfruta sensorialmente de ver a la Muerte cerca y de verse reunido con ella en un mismo espacio.

Desde esta posición alta, también observa al músico que va a la cabeza del grupo y que también es señalado como mensajero de la Muerte.¹²⁴

Schmächtig gebaut und auch von Antlitz mager und ausgemergelt, stand er, abgetrennt von den Seinen, den schäbigen Filz im Nacken, so dass ein Wulst seines roten Haars unter der Krempe hervorquoll, in einer Haltung von frecher Bravour [...]. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaut nach, gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegung, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfzig im Mundwinkel spielen zu lassen etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges (Mann 2008: 237).

La voz del mensajero de la muerte se desliza por los oídos de forma casi sorda, que es contrarrestada por una apariencia y movimientos llamativos que, al igual que los del anciano del barco, le parecen repulsivos a Aschenbach. Así que, desde su posición en la barandilla, Aschenbach observa a dos representantes de la Muerte con apariencias opuestas: una que provoca repulsión y que se encuentra en el nivel de

stellung der Figur des Todes in der Antike» (Bahr 2005: 62). Raúl Torres (2007) hace un análisis detallado del ensamble para representar a la Muerte en esta novela.

124 «Er [der Straßensänger] wies mit dem Finger hinauf, als gäbe es nichts Komischeres als die lachende Gesellschaft dort oben» (Mann 2008: 239). Ésta y otras descripciones dejan claro que los músicos se encontraban en un nivel inferior al del público, lo que también es una forma de marcar la jerarquía económica.

abajo desde el punto de observación de Aschenbach y la otra amable, bella que se encuentra en su mismo nivel espacial y que lo estimula a no alejarse.

La posición en la balaustrada le permite a Aschenbach observar a Tadzio desde una perspectiva diferente a la que tiene en la playa y descubrir algo sobre sus miradas hacia el joven: que estas no habían pasado desapercibidas para la familia. Descubre que Tadzio es vigilado y tiene que reconocer que no es la primera vez que pasa esto, pero que su orgullo no lo había dejado reconocer el hecho:

Im Hintergrund der Terrasse saßen die Frauen, die Tadzio behüteten [...], Ja, mit einer Art von Erstarrung hatte er mehrmals, am Strande, in der Hotelhalle und auf der Piazza San Marco, zu bemerken gehabt, daß man Tadzio aus seiner Nähe zurückrief (Mann 2008: 236).

Ahora que la atención de todos está dirigida al espectáculo de los músicos puede ver con claridad que Tadzio reprime sus miradas y evita encontrarlas con sus ojos porque ambos están siendo observados por las mujeres que lo cuidan. Desde esta posición, Aschenbach reconoce que las mujeres tienen motivos para mantener alejado al joven de él, del autor que en su país era mirado como un modelo a seguir. Aquí se cerciora de que su imagen para el mundo ha cambiado.

El siguiente punto de observación es la ventana de su habitación. Es desde allí que percibe por primera vez en esta segunda estancia que el ambiente de Venecia es perjudicial para su salud: «Als Aschenbach sein Fenster öffnete, glaubte er den fauligen Geruch der Lagune zu spüren. Verstimmung befahl ihn. Schon in diesem Augenblick dachte er an Abreise» (Mann 2008: 201). Desde este sitio elevado puede percibir mejor el olor del agua y descubre en ese olor el origen del malestar que años atrás lo había llevado a abandonar la ciudad y a partir de este momento comienza a pensar en dejar la ciudad, plan que como es sabido, no logra completar. A su regreso de ese intento fallido de partida, recibe una habitación de características semejantes a la primera, incluida la ventana al mar:

Ermüdet, [...] ließ er sich, [...] in einem Lehnstuhl am offenen Fenster nieder. Das Meer hatte eine blaßgrüne Färbung angenommen, die Luft schien dünner und reiner, der Strand mit seinen Hütten und Booten farbiger, obgleich der Himmel noch grau war. Aschenbach blickte hinaus [...] zufrieden, wieder hier zu sein. [...] Um Mittag erblickte er Tadzio, der [...] vom Meere her, [...]

zum Hotel zurückkehrte. Aschenbach erkannte ihn aus seiner Höhe sofort, bevor er ihn eigentlich ins Auge gefaßt, und wollte etwas denken, [...]. Aber im gleichen Augenblick fühlte er, wie der lässige Gruß vor der Wahrheit seines Herzens hinsank und verstummt, [...] und erkannte, daß ihm um Tadzios willen der Abschied so schwer geworden war. Er saß ganz still, ganz ungesehen an seinem hohen Platze und blickte in sich hinein (Mann 2008: 215).

La sensación de estar en una posición elevada que le permite una vista ilimitada sobre el mar y sobre Tazio lo hace pasar sobre los obstáculos que le impedían ver el motivo de su resistencia a partir en el último momento. Con la amplitud del mar bajo él, tiene la certeza de acceder a una vista ilimitada de sí mismo. Una vista introspectiva que sucede únicamente en esta conjunción de tiempo y espacio durante toda su estancia en Venecia. La ventana es el puente hacia sí mismo.

3.3.1.5 Alice: *El puente al palacio de la reina de la Noche*

Durante toda su estancia en Venecia, Alice cruza un solo puente, el que lleva al palacio de la «reina de la Noche» (Pitol 1989: 36). Impresionada por la mujer, Alice la había seguido para descubrir que entraba «en un portón situado a unos cuantos metros del hotel» (Pitol 1989: 37), es decir, unos cuantos metros separan el palacio de la reina de la noche del hotel donde se hospeda la joven, cuyo cuarto «es pequeño, sobrio y elegante y posee una nota de asepsia distinguida» (Pitol 1989: 35).

Pese a la fascinación que la mujer ejerció sobre Alice, no se anima a hablarle y aunque la sigue no se atreve a pasar de su lado, sino que la mira pasivamente entrar por el portón «La joven se sitúa en la acera de enfrente y espera a que empiecen a iluminarse las ventanas. El canal que la separa del palacio aparece a esa hora casi desolado» (Pitol 1989: 37). El canal funciona aquí como frontera entre el espacio aséptico y frío de un hotel para turistas ricos, pero mesurados como las jóvenes de un internado y el espacio de maravilla, como debe ser el palacio en el que habita la reina de la Noche. Ambos mundos se encuentran frente a frente y separados por un canal que está extrañamente desolado si se piensa que es mayo, mes en el que Venecia suele estar llena de turistas, situación que ya era así en 1928, año del viaje de Alice, por lo que se esperaría que en un canal situado entre un hotel y un palacio hubiera góndolas paseando a visitantes. Esta soledad enfatiza la función de este canal como espacio límite, divisorio de mundos. La actitud de Alice muestra

que ansía conocer el lugar al que entra la mujer, pero no se atreve a dejar su espacio conocido y controlado por lo que calma su anhelo por el otro mundo esperando a que se enciendan las luces para ver algo a través de las ventanas. En este primer intento, Alice no logra ver nada y regresa a su cuarto. Sin embargo, no puede olvidar el palacio en el que ha entrado la reina de la Noche y vuelve más tarde:

Se detiene y observa nuevamente el palacio en el que horas antes se había ocultado la reina de la noche. [...] Situada, como horas atrás, en la acera de enfrente, trata de atisbar el interior y sólo logra ver la parte superior de unos candiles de cristal azulenco. Cruza el puente, da unos pasos hacia el portón y descubre desilusionada que no hay grieta alguna que le permita ver el interior (Pitol 1989: 41).¹²⁵

Como la primera vez, Alice toma su posición del lado seguro y trata de satisfacer su curiosidad mirando lo que se alcanza a ver por las ventanas y esto es «la parte superior de unos candiles de cristal azulenco» en la que concentra su anhelo de maravilla. Estas luces azules incrementan su expectación lo suficiente para motivarla a cruzar el puente. Aquí encontramos un paralelo con el anhelo de maravillas de Andreas, quien se emociona con lo que alcanza a ver de un escenario:

Der Bühnenboden war uneben: der Vorhang an einigen Stellen zu kurz [...]. Zwischen den Lichtern durch Füße von Mohren oder von Löwen [...] sah man einmal einen himmelblauen Schuh mit Flitter bestickt. Der himmelblaue Schuh war wunderbarer als alles (Hofmannsthal 1992: 15).

Ambos jóvenes se emocionan ante la visión de objetos azules y destellantes que apenas alcanzan a ver, una por lo alto y otro por lo bajo. Para ambos es la visión parcial, la promesa de la maravilla, lo que incrementa la expectación y en el caso de Alice, la motiva a la acción de cruzar el puente, la frontera entre el espacio so-

125 Estos candiles recuerdan a «una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor» que ve el protagonista del cuento de Borges antes de distinguir que es el Aleph (*cf.* Borges 2011 [1949]: 341). Es el fulgor antes de reconocer «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (Borges 2011: 338). Esta alusión anuncia «el aleph veneciano» que después Alice conocerá durante su paseo en góndola.

brio y el de maravilla, el enlace entre su realidad cotidiana y una otredad anhelada. La intensificación del anhelo que sienten Alice y Andreas al ver los objetos azules recuerda a la *blaue Blume* (flor azul) de los románticos, símbolo de su anhelo. Y aunque Alice no descubre nada en el primer momento, el cruce del puente significa el abandono del lado conocido, el lado en el que una decoración aséptica resguardaba sus sentidos del estímulo sensorial. Una vez que ha dejado la zona de la protección sensorial, puede tener acceso a otra realidad, lo que sucede cuando visita el espacio que será un puente en un sentido figurado, porque le ofrece la vista de diferentes formas de vivir a través de la variedad de visitantes que han pasado por Venecia.

3.3.1.6 *El puente hacia «todos los interiores que existen en Venecia»*

Antes de examinar este espacio puente, hay que revisar un comentario que escucha Alice en el que se equipara a Venecia con un puente para posteriormente ver los ecos de este símil en el paso de Alice por lo que aquí denomino Espacio puente. Mientras van en el tren camino a Venecia, Mlle. Viardot, profesora de historia del arte del internado y guía de la excursión comenta: «Venecia trazaba el puente perfecto entre Oriente y Occidente. Venecia unía a los bárbaros del Norte con los soñolientos pobladores de Alejandría y de Siria» (Pitol 1989: 38). Lo dice como un dato más sobre la ciudad y sin captar el interés de las alumnas, entre ellas Alice que viajaba con los ojos cerrados y sólo de vez en cuando escuchaba alguna frase del discurso de la profesora. Justamente escucha éste que habla de contrastes y define a Venecia como puente comunicante entre opuestos. Pero mientras la explicación de Mlle. Viardot se queda en la generalización y en el aspecto formal de las conexiones que favoreció Venecia con su ubicación geográfica, así como su condición de puerto, Alice va a presenciar durante su único paseo en góndola las anécdotas particulares y el revuelo de pasiones que experimentaron los protagonistas del encuentro de los dos polos geográficos, definidos de forma estereotípica por Mlle. Viardot.

Alice aborda la góndola guiada por el joven Puck, hecho que marca la entrada al espacio de la representación, de la maravilla y de otra temporalidad.¹²⁶ El movimiento de la góndola le permite acercarse a otras góndolas y conjeturar lo que pasa

126 En el apartado El viandante entre mundos se analiza en detalle la figura de Puck como guía.

dentro «de vez en cuando pasan junto a góndolas cubiertas por toldos y ventanillas cerradas y oyen salir de su interior carcajadas y música [...] y cuando se acercan demasiado, chasquidos de origen sospechoso» (Pitol 1989: 53). La joven que sólo conoce casas de campo inglesas con tíos viejos, que vive bajo vigilancia en un internado que le impone un «ascético régimen» (Pitol 1989: 38) de comida impidiéndole los mínimos placeres corporales, escucha durante su navegación a personas divirtiéndose desenfrenadamente y, además, puede adivinar que su placer no es sólo por la música. No sólo puede sospechar situaciones eróticas bajo los toldos, sino que las escucha relatadas por las expertas:

Las cortesanas [...] cuentan historias procaces donde exageran ciertas cualidades de marineros llegados del Norte que las desgajan al poseerlas y las enloquecen de dolor y placer, de canónigos sibaritas que les obsequian golosinas preparadas con especias llegadas del Oriente y las hacen beber vinos calientes y perfumados que les producen estados de voluptuosidad de los que días después aún no logran recuperarse (Pitol 1989: 53).

Es la primera vez que Alice oye hablar de los placeres sensuales y que conoce a personas que viven completamente entregadas a ellos. Alice escucha las anécdotas de las habitantes venecianas que se benefician de la intersección geográfica del puerto, pero que distan de la perspectiva de las explicaciones de la maestra y de las de las guías turísticas. Las mismas cortesanas «hablan también de aquel primer amor desgraciado, del amante que estuvo de paso una temporada y un día, sin decir palabra, se marchó para siempre» (Pitol 1989: 53). La situación de puerto propicia las relaciones amorosas intensas pero pasajeras, opuestas a la perspectiva de matrimonio que se había inculcado en la consciencia de la joven, un enlace que consistiría más en la satisfacción del cumplimiento de una vida de apariencias, que en la satisfacción de una pasión cumplida: «un día se casaría con un hombre célebre que la llevaría a cenas y recepciones donde podría lucir joyas» (Pitol 1989: 36).

La góndola es el lugar desde el que Alice puede conocer a Venecia en su exterior y en su interior, mirar por fuera y por dentro sus vehículos y habitaciones cerradas: «Alice conoce todos los interiores que existen en Venecia»; a su vez, Venecia es el lugar que le permite conocer todo lo que le había permanecido vedado para ella hasta ese momento: «el mundo se le revela no gradualmente, sino de modo simultáneo y total» (Pitol 1989: 54). Esta frase nos remite de inmediato a la descrip-

ción del observador del Aleph borgiano «lo que vieron mis ojos fue simultáneo» (Borges 2011: 340), y el relato mismo describe a Alice como «la visitadora de una especie de Aleph circunscrito a Venecia» (Pitol 1989: 51). De manera que Alice ve cumplido en esta navegación su anhelo de maravilla, que creció con la visión parcial de los destellos de los «candiles de cristal azulenco» (Pitol 1989: 41), porque puede ver todo lo que su familia y el colegio le habían mantenido oculto.

Esa revelación del mundo la lleva a explorar el conocimiento corporal mediante un beso con Puck, quien se convierte a su vez en el medio para conocer «a todos los jóvenes que alguna vez han tocado Venecia» (Pitol 1989: 54); si Venecia fue el puente entre Oriente y Occidente, como la explicación que escucha Alice, entonces ella ha conocido a través de ese beso a los hombres de los dos constructos culturales más importantes en los que Europa ha dividido el mundo. Sin embargo, lo que predomina en la percepción de la joven es el polo de lo otro, lo distinto a lo que ella conocía: un hombre que mata, engaña y sufre por su pasión, un humano que no la controla y reprime:

Ve a su acompañante salir de una función de ópera del brazo de una diva [...] a quien va a estrangular [...] en esa misma góndola funeraria; lo reconoce cuando es un griego de Siria que intenta hacer subir a las hijas de un notario a su bajel [...]; lo descubre en el momento de espiar el baño de sus primas y también en aquel en que con devota unción asiste a las exequias de su primera amante (Pitol 1989: 55).

Así, mientras navega en la góndola, Alice presencia todos los actos motivados por la pasión que su vida resguardada en un internado y casas de campo familiares le habían ocultado. Conoce el reverso de la vida regida por la contención.

Tiziano Scarpa comenta que los venecianos usan la góndola para cruzar de una orilla a otra más rápido de lo que lo harían por los puentes (2013: 19, 20) y esto es lo que hace esta góndola con Alice, en una sola noche la traslada a «otras orillas», a conocer en una noche todo lo que en varios años de vida no había conocido. Si para ver el Aleph en el cuento de Borges había que permanecer inmóvil viendo un punto fijo y preciso, Alice debe navegar por los canales venecianos para que se le revele «el mundo» en un suave fluir, para percibirlo en movimiento y desde el movimiento.

3.3.2 Puentes venecianos hacia «su isla»

Los puentes son para Valentina, en primer término, un lugar de observación: «desde el Rialto miró Valentina los fastos del Canal Grande, y se asombró de la distancia inesperada entre ella y ese lujo de aguas y de góndolas» (Cortázar 2014: 100); no sorprende que haya escogido este puente como lugar de observación porque es el más famoso entre las turistas y muchas hacen todos los días lo mismo. Lo sobresaliente es que Valentina se para allí, pero no admira la arquitectura de la ciudad, sino que centra su mirada únicamente en el agua y las góndolas, elementos que como veremos enseguida constituyen lo que ella llama sueño veneciano. Y desde la cima del Rialto, Valentina puede percibir cuán lejos está de ese sueño.

En su primer paseo por la ciudad, su paso por los puentes se evidencia como un momento en el que su percepción se intensifica de forma negativa: «demorarse en los pequeños puentes que cubren como un párpado el sueño de los canales, empezaba a parecer una pesadilla» (Cortázar 2014: 102). Lo que los puentes cubren es el «lujo de aguas y de góndolas» que menciona en su primera vista general de la ciudad y desde la cima percibe claramente cuán lejos está del «sueño» de la ciudad, es decir, cuán lejos está del agua y sus góndolas, de ese vivir fluido, lujoso y maravilloso e irreal como un sueño. La pesadilla es la realidad, es no ser parte del sueño. Para acortar la distancia entre ella y el sueño o incluso intentar ser parte del sueño, aborda una góndola y desde allí observa los puentes desde otra perspectiva, podría decirse que ahora mira su reverso y con ello el interior de la ciudad –lo que también equivale a ver el interior del sueño:

Mirando otra vez hacia proa, Valentina vio venir un pequeño puente. Ya antes se había dicho que sería delicioso el instante de pasar por debajo de los puentes, perdiéndose un momento en su concavidad rezumante de moho, imaginando a los viandantes en lo alto, pero ahora vio venir el puente con una vaga angustia, como si fuera la tapa gigantesca de un arcón que iba a cerrarse sobre ella. Se obligó a guardar los ojos abiertos en el breve tránsito, pero sufrió, y cuando la angosta raja de cielo brillante surgió nuevamente sobre ella, hizo un confuso gesto de agradecimiento (Cortázar 2014: 103).

Al ver de cerca la corrupción de la ciudad marcada por el moho de los puentes, Valentina siente angustia. Puede ver la descomposición que produce el sueño, pue-

de ver que ese «lujo de aguas» (Cortázar 2014: 100) invade las construcciones aparentemente sólidas y fuertes que son los puentes, que entra en su interior, se expande por ellos y amenaza con desmoronarlos. Imagina a los visitantes caminando seguros sobre esos puentes, admirando la construcción de la ciudad y percibe la oposición entre caminar por los puentes sintiendo su firmeza y acumulación de años, y pasar por debajo de ellos viendo su descomposición. Percibe que el sueño, lo líquido invade lo sólido y no lo deja indemne. Valentina siente por instantes que queda encerrada en esta corrupción y quiere salir de ella.

En el apartado Descenso o Traslado a otra orilla expongo el cambio que este movimiento causa en la consciencia de la protagonista. Este cambio se hace evidente, entre otras situaciones, en la forma en que Valentina percibe los puentes. Como se nota en la cita anterior, Valentina siente tal angustia al pasar bajo los puentes que para lograr mantener los ojos abiertos tiene que esforzarse. Asimismo, en la navegación de camino a la casa de Dino, el gondolero con el que realiza el Descenso, la ruta le parece incognoscible. En contraste con esto, en el trayecto de la segunda visita, realizada después de que ya se ha completado el Descenso, no siente angustia al pasar por debajo de los puentes que encuentra en el camino, sino que los enfrenta con tranquilidad. Durante el trayecto de la primera visita a la casa de Dino comenta: «Imposible recordar la ruta. Habían pasado bajo el *Ponte dei Sospiri*, pero después todo era confuso» (Cortázar 2014: 106). A diferencia de los espectadores por los que se dio nombre al puente¹²⁷ y que ejecutaban allí su última aspiración en libertad, de Child Harold que se para sobre este puente para observar los opuestos que lo rodean, o de Gustav von Aschenbach que lo mira desde la cubierta del barco, Valentina lo ve desde abajo. Desde allí puede ver la tensión que soporta este puente entre el *Palazzo Ducale* y las *Prigioni Nuove*, la tensión entre el lujo de la autoridad con poder para juzgar y el plomo que alguna vez cubrió a los condenados. Valentina tiene un recordatorio arquitectónico de la relación entre poder e impartición de justicia, entre poder económico y la autoridad para dictaminar lo que es bueno y lo que es malo, así como de la imposibilidad de escapar de ese juicio.

127 Es bien conocido que el puente recibe su nombre porque era el lugar desde el que los condenados a prisión podían mirar la ciudad por última vez antes de ser encerrados en las prisiones de plomo, como lo explica Byron en la nota a sus versos «I stood in Venice on the Bridge of Sighs / A palace and a prison on each hand; / I saw from out wave her structures rise» (Byron 1933: 141).

Por otro lado, esta prisión debe su fama también al aventurero Casanova, que logró escaparse de ella. Así que junto con la visión de los polos autoridad-subordinación, libertad-encierro, poder-sumisión, Valentina ve el puente que los distiende, la in-subordinación, la osadía y la temeridad en el recordatorio de quien vivió decidiendo por sí mismo sus valores de conducta y con voluntad férrea para defender su libertad. Ante todas las relaciones que provoca esta vista, Valentina se despide de la lucidez, —todo se le vuelve «confuso»— así como de la prudencia que la mantenía alerta del poder corruptor del agua impidiéndole entregarse al sueño. En conclusión, la visión del *Ponte dei sospiri* marca el momento en el que Valentina relaja sus sentidos y se deja llevar por el «lujo de aguas».

Veamos ahora el trayecto en la segunda visita a la casa de Dino, después que se ha completado el Descenso:

Dino la condujo por el Canal Grande hasta más allá del Rialto, eligiendo amablemente el recorrido más extenso. A la altura del palacio Valmarana entraron por el río dei Santi Apostoli y Valentina, mirando obstinada hacia adelante, vio venir otra vez, uno tras otro, los pequeños puentes negros hormigueantes (Cortázar 2014: 116).

Valentina ve desde abajo el puente Rialto y lo usa como punto de partida de una ruta que observa atenta y conscientemente. Este puente más antiguo en el Canal Grande, se reconstruyó varias veces en madera y cuando por fin se edificó en piedra (1588–1591) se buscó un diseño que rompiera con los moldes clásicos; en este afán de innovación se rechazó incluso la propuesta de Andrea Palladio por ser considerada tradicional y en cambio se eligió un modelo que visualmente rompía con la costumbre arquitectónica de imitar el modelo romano (*cfr.* Gaier 2019: 19, 290). Así que el Rialto además de ser un punto fácilmente localizable y por tanto una buena referencia de ruta, representa también la unión de lo antiguo con la búsqueda de innovación. Más que su historia, lo importante es su efecto visual, ya que ambos apoyos del Rialto se pierden en el agua y pareciera que el arco por sí mismo fuera capaz de sostener los negocios que están sobre él, por lo que Valentina ve una composición que transmite la idea de que se pueden romper ciertas leyes físicas sin por ello perder estabilidad. La visión de esta firmeza sin raigambre confiere cierta audacia a la visitante, quien esta vez no tiene que esforzarse por mantener los ojos abiertos, sino que le es imperativo encontrarse con todos los puentes

que hay en el camino hasta la casa de Dino y mirar la muchedumbre que se mueve sobre ellos, conjuntos que se mantienen sobre el agua sin caerse. Así, la actitud de Valentina hacia los puentes es un indicador de un cambio en su consciencia. Ya no tiene miedo de encontrarse con las marcas de la corrupción, de ver que la ciudad en su interior se descompone mientras sigue exhibiendo tiene «los fastos del Canal Grande» (Cortázar 2014: 100), porque también ve que esos cuerpos pétreos, de forma material duradero y forma maravillosa, desafían las leyes naturales. Sabe que la descomposición va a llegar, pero que mientras tanto se puede disfrutar del lujo y la belleza y que, en cambio, la precaución de evitar un futuro nefasto obstruye la vida. No hay que olvidar que ya antes había pensado en el tiempo mientras miraba otro puente, el Vecchio en Florencia:

Aún no se habían encendido las lámparas en el Ponte Vecchio, y el río era una cinta de color violeta con franjas más claras, sobrevolado por pequeños murciélagos que cazaban los insectos invisibles; más arriba chirriaban las tijeras de las golondrinas. Valentina [...] seguía pensando en Adriano, en Adriano y el tiempo, [...] el tiempo es la muerte. Miraba el cielo, las golondrinas que jugaban sus lípidos juegos, chirriando brevemente como si trizaran la loza azul profundo del crepúsculo. Y también Adriano era la muerte (Cortázar 2014: 95).

El puente oscuro contrasta con los elementos llenos de vitalidad como el agua del río, los murciélagos y las golondrinas. Este contraste entre lo dinámico y lo pasivo, entre la vida corta pero decididamente activa de los animales mencionados y la perennidad inamovible del puente la llevan a reconocer que Adriano para ella será la muerte, porque Adriano le acaba de proponer dejar su ruta de viaje para seguir con él, con lo que para ella empezaría un tiempo conducido por una voluntad ajena, la de él.¹²⁸ En Venecia, a la vista de los puentes que como comenta Scarpa parecen estar en movimiento, ve una temporalidad distinta, la de la longevidad en obstinado y egoísta movimiento, y decide que quiere esa temporalidad.

128 Adriano acababa de lanzar el juicio: «Tu tiempo es el de Cook, aunque pretendas llenarlo de metafísica. El mío en cambio lo decide mi capricho, mi placer, los horarios de trenes que prefiero o rechazo» (Cortázar 2014: 93). Después de lo cual le propone dejar a Dora y seguir con él el viaje, con lo que realmente está proponiendo ser él quien dirija el viaje y controle su ritmo.

La confrontación con los puentes tiene su punto culminante en el final del relato, cuando en su búsqueda de un lugar tranquilo para hablar con Adriano, quien la ha seguido hasta Venecia, Valentina elige un puente:

Indecisa, Valentina echó a andar hacia la derecha. Adriano la seguía hosca-mente, casi sin mirar a su alrededor. Cruzaron un puente bajo el cual uno de los canales interiores comunicaba con la laguna. El calor se hacía sentir, sus moscas invisibles en la cara. Venía otro puente de piedra blanca, y Valentina se detuvo en lo alto del arco, apoyándose en el pretil, mirando hacia el interior de la ciudad. Si en algún lugar había que hablar, que fuera ese tan neutro, tan poco interesante, con el cementerio a la espalda y el canal que penetraba profundamente en Venecia, separando orillas sin gracia, casi desiertas (Cortázar 2014: 122, 123).

Llama la atención que se mencionan dos funciones fundamentales del agua en Venecia: por un lado, vinculadora de los canales y la laguna, pero también divisoria al poner distancia entre orillas, como si se debiese tener presente estas funciones antagonicas del agua cada vez que se pasa por un puente. En lo alto del mismo y con la vista abierta y directa a la ciudad, Valentina decide que es allí donde quiere tener la discusión con Adriano, que el pretil de este puente y la vista de la ciudad son los apoyos que necesita para enfrentarlo.

Poco después de iniciar la discusión con Adriano, sus ojos descubren una barca en los canales y a Valentina le parece que el puente la secunda en su fijación por el vehículo moviéndose en su dirección: «no podía apartar los ojos de la barca [...] avanzaba hacia ellos, iba a pasar bajo el puente, exactamente bajo sus pies. Hubiera bastado un salto para caer sobre la proa, sobre el ataúd. El puente parecía moverse ligeramente hacia la barca» (Cortázar 2014: 126). La barca que se acerca es un catafalco y Valentina puede ver cada detalle del ataúd: «la góndola estaba a pocos metros, se veía cada clavo de cabeza plateada, cada flor, y los modestos herrajes del ataúd» (Cortázar 2014: 127),¹²⁹ Si en la primera vista desde el Rialto le sorprendió la distancia que la separaba del agua y de las góndolas, ahora sus ojos perciben como sumamente cercana a la góndola que pasa debajo, a tal grado que puede dis-

129 Esta descripción corresponde a lo que en una carta Cortázar llama «la barca de la muerte». Véase el capítulo 1.

tinguir todos los detalles de la decoración. La percepción de la distancia se ha revertido, ahora se siente muy cerca del sueño.

En el catafalco mortuorio va Dino, las miradas de ambos se cruzan y Valentina puede ver que también él –como Adriano– se había imaginado algo diferente con ella «el pobre imbécil también se había hecho ilusiones» (Cortázar 2014: 127). De manera que desde este puente Valentina enfrenta las dos relaciones que ha tenido durante este viaje, quiere escapar de ambas y proseguir con su autonomía, pero se enfrenta con la violencia de Adriano que no acepta un rechazo. Las últimas palabras que Valentina le dirige a Adriano, «me haces daño, déjame» (Cortázar 2014: 127), hacen imaginar un final violento y fatal para Valentina. Pero su visión no se centra en los movimientos de Adriano, sino en los de ella misma, en su fusión con la ciudad: «ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando la golondrina» (Cortázar 2014: 127). Ya no hay distancia entre ella y la góndola, y aunque es una góndola mortuoria que se dirige a la isla-cementerio y con ello parece que Valentina está aceptando su muerte, hace referencia al destino como «su isla» y lo hace desde una posición en la que puede mirar al camino de agua que lleva directo a la ciudad magnífica que no sucumbe a la descomposición. Deja atrás lo que hay a ambos lados de las orillas: lo desierto, lo carente de gracia, orillas que fungen como representaciones de las relaciones con Adriano, con Dino o todas las que había mantenido hasta ese momento. Además, se dice que va «aceptando la golondrina», refiriéndose a la que vio volando cerca del *Ponte Vecchio* y que se desplomó de repente en pleno vuelo, hecho que suele interpretarse como funesto. Se debe notar, sin embargo, que la muerte no le llegó a la golondrina mientras estaba quieta en su nido, sino en plena ruta migratoria. Por estas circunstancias, interpreto su aceptación de la golondrina y la embarcación imaginaría en la góndola negra como metáforas de la aceptación de los riesgos y peligros de la migración, del cambio. Sabe que quedarse en una isla veneciana significa aceptar la corrupción que irá expandiéndose por ella, aceptar la inestabilidad porque el agua fluye y puede acercarla a lo querido, pero también alejarla de ello. Y lo acepta todo, se sube en esa góndola que pasa por debajo de sus pies para ser parte del lujo de agua, para ser parte del sueño.

Capítulo 4

El viaje de Monsieur N.

Uno de los personajes de la novela *El miedo de perder a Eurídice* es Monsieur N., quien no hace un viaje físico hacia Venecia, por lo que no es posible observar un desplazamiento progresivo hacia esa ciudad ni tampoco lugares visitados durante un trayecto. De hecho, Monsieur N. no se mueve de un lugar a otro, sino que siempre está sentado en la mesa de un café que ya le tienen reservada debido a sus visitas diarias. En este lugar se dedica principalmente a escribir, a leer y a revisar mapas, actividades que se describen con verbos de movimiento, como si lo que se estuviera describiendo fueran desplazamientos. La forma de escribir y la descripción de las imágenes manifiestan la tensión que hay en el personaje entre el aquí y el allá y el ningún lugar, es decir, entre su inconformidad con el lugar en el que reside, su anhelo por otro lugar, pero a la vez la imposibilidad de elegir un destino. Para comprender mejor este conflicto en el personaje, a continuación, se analiza la representación de su escritura como viaje, así como la superposición que hace de variadas y numerosas islas.

Nunca se declara el nombre del protagonista, siempre se le llama Monsieur N., lo que apunta a una procedencia de un país francófono, misma que se confirma hacia el final de la novela con la siguiente declaración: «Monsieur N. no es poeta, ni le fue dado contemplar desde la cuna los tiernos rayos del Sol naciente sino las anheladas mañanas de un puerto bretón de donde quizá nunca habría debido salir» (Campos 1979: 152) Así que es un hombre de puerto, un hombre que, como los habitantes de La Habana –lugar de nacimiento de la autora– creció viendo el mar

y escuchando a las olas golpear la tierra; es de una región situada en el extremo oeste de Europa, motivo por el que Monsieur N. podía sentirse en el límite del continente europeo, del mundo occidental y anhelar conocer los territorios al otro lado del mar, sobre todo si cada día tenía que esperar a que se despejara el cielo para tener vista del mar abierto, ya que los fenómenos que obstaculizan la visión suelen incrementar la expectativa. Su lugar de procedencia lo emparenta con los habitantes de islas y con los del lugar en el que ahora reside: «un puerto caluroso y húmedo del trópico americano» del que no se da el nombre y que en cada mención abre una posibilidad distinta de ubicación (Campos 1979: 80).

Para Luzelena Gutiérrez de Velasco la denominación Monsieur N. es una alusión al «Capitán Nemo/nadie» (2002: 146), afirmación que tiene coherencia con el resto de la novela pues toda está llena de referencias a las novelas de Verne, especialmente a *Dos años de viaje*. Esta relación trae a colación otra alusión: que el personaje de Verne tiene un nombre que también utilizó Odiseo cuando fue prisionero del ciclope Polifemo, *outis* o Nadie (cfr. Bertman 2018: 219) y Julieta Campos comentó en una entrevista que había pensado en Odiseo cuando escribió esta novela: «Surgió de [...] mi relación singular con un texto, un mito que a mí me seduce: el de Odiseo buscándose entre islas y naufragios» (Polidori 2009: 3). Por otra parte, no se puede olvidar que Odiseo dejó un modelo de lo que significa viajar en la literatura e imaginario occidental, por lo que la enigmática, aunque breve denominación N. incita a pensar en otros viajeros aventureros creando un contraste con el personaje en la novela, quien no se mueve de su silla en el café, y cuyos únicos movimientos son con una mano para escribir y dibujar islas. Sin embargo, como se mencionó antes, estos movimientos mínimos son escenificados como acciones de viaje:

El precipitado diseño de esa mano izquierda suya tan aventurera, tan incontrolable, que ha trazado en la página 1 del cuaderno de pastas negras el extraordinario proyecto de un viaje. Ahora añade, precisando el sentido, cada vez más transparente de su aventura: ISLARIO (Campos 1979: 61, 62 [mayúsculas en el original]).

Estos primeros movimientos son los preparativos de viaje: la mano izquierda se coloca en su punto de salida que es la primera página de un cuaderno y allí decide cuál es el destino del viaje: islas, porciones de tierra rodeadas por agua y de soledad

mitológica (Casamayor-Cisneros 2004: 527). Además, se expone que el motivo del viaje es el anhelo de aventura de la mano, de forma que la mención de islas en este contexto hace pensar en las islas que recorrió Odiseo.

Asimismo, se le imprime movimiento a la escritura mediante el adjetivo que la describe:

Su *Diario de viaje* se va engrosando con una caligrafía pareja, apretada, minuciosa, al principio algo errática y luego, cuidadosamente trazada, reflejo fiel del movimiento que la produce: las páginas se colman hasta que no quedan intersticios vacíos [...]. Entre sorbos de vino tinto y trozos de parmesano crece el *Islario* [...] (Campos 1979: 79).

La caligrafía no tiene destino fijo, no sabe a dónde dirigirse, yerra en la página hasta decidir que su meta serán las islas. Y es el placer de dibujar islas lo que lo convierte en navegante y explorador: «navegó con la destreza del más avezado buscador de Islas en el turbulento vaivén de olas que confundía en el cuaderno la cartografía real y la cartografía imaginaria del *Diario de viaje*. [...] Escribió: NOMINA INSULARUM INVENTARIUM» (Campos 1979: 152 [mayúsculas en el original]). De esta manera son los movimientos de la mano los que lo llevan a muchas islas, así como a yuxtaponer los espacios que le vienen a la mente. Debe notarse que es su mano izquierda la que dibuja el islario, lo que indica que sus trazos siguen una dirección diferente a la de la mayoría que dibuja con la derecha; este cambio de dirección trasladado a la acción de navegar equivaldría a hacerlo a contracorriente, contra el viento o incluso a navegar en reversa. Aunado a esto, el posterior adjetivo de «incontrolable» alude a la rebeldía de la mano, actitud relacionada con el flanco izquierdo.¹³⁰ Es su caligrafía la que hace el viaje: al principio no sabe qué ruta seguir, por cuál isla comenzar y en qué sucesión llegar a ellas, pero después, como si decidiera que no es necesario marcar una ruta fija, que el objeti-

130 En sociopolítica, se considera que una ideología de derecha está basada en el orden y la fidelidad al pasado, por lo que está en contra de la disolución de jerarquías tradicionales y en general contra el cuestionamiento de las normas morales y valores tradicionales. Por consiguiente, una ideología de izquierda sería lo opuesto a esa postura. Por otro lado, no hay que olvidar que debido a que las personas que escriben con la izquierda son una minoría frente a las que lo hacen con la derecha, las primeras solían ser estigmatizadas como si tuvieran un defecto e incluso se les obligaba a aprender a escribir con la derecha.

vo es explorar territorios sin imponer una consecución que derribaría en la constitución de jerarquías, su escritura va tomando forma y llenando el espacio.

El movimiento de la mano recuerda también que la escritura ha tenido un papel fundamental en el viaje: muchos viajeros escribieron sus informes para dar cuenta a otros de los lugares descubiertos. Estos lugares cobraron existencia para los que no habían viajado y no los habían visto con sus propios ojos al ser narrados, primero oralmente y después de forma escrita. Es con los viajes que se fue conociendo la forma real del globo terráqueo y que se comenzaron a dibujar mapas, los cuales al principio eran bosquejos con cierto fundamento en la investigación científica, pero también influidos por prejuicios y creencias religiosas. Con el avance de la navegación y un mejor conocimiento del orbe terrestre, su representación en los mapas se volvió más preciso. La imaginación de Monsieur N. ilustra la primera etapa de la historia del dibujo de mapas: Así como algunos viajeros y exploradores confundieron los hechos, los datos, con el imaginario que se habían hecho de los lugares, Monsieur N. confunde las islas reales que ha dibujado en su *Islario* con las que ha inventado. La mezcla de imaginación y realidad en el diseño cartográfico se confronta de forma más aguda posteriormente cuando Monsieur N. expone la superposición que se ha hecho de la imagen de Venecia con otras ciudades. Porque además de dibujar y escribir en su *Diario de viaje*, Monsieur N. lee y revisa libros de viaje y atlas.

En la siguiente cita, la acción de revisar un mapa se describe con un verbo que alude tanto al movimiento corporal como al epistémico: «Monsieur N. divaga alrededor del mapa de Francois Baudoin, como quien no acaba de atreverse a descifrar un criptograma» y a continuación denuncia el diseño de mapas como un primer paso en el dominio de un territorio: «Trazar el mapa de la isla», escribe en su *Diario*, «es poner un orden lógico, ejercer cierto dominio racional sobre la naturaleza» (Campos 1979: 53). Él también quiere apropiarse de territorios, por lo que emprende la tarea de dibujarlos. De esta manera, comienza a ejercer dominio «sobre la naturaleza» desde una cómoda posición en la mesa de un café y bebiendo vino, sin tener que enfrentar los peligros que implica un viaje:

Hay que advertirlo, no se visualiza embarcando en una nave con destino a océanos salpicados de peligros y de islas [...]. No descubrirá islas entre los furros del Mar Océano sino a la vera de un fuego generoso, sorbiendo golosamente un vino grueso y oscuro, registrando lo leído y lo oído con el preciosismo

de un iluminador de manuscritos. Navegante en tierra firme busca islas desde el encierro autosuficiente (Campos 1979: 61).

No quiere el peligro de la navegación, pero sí la emoción del descubrimiento, por lo que afirma que «descubrirá» islas y se le llama «navegante». Su gran proeza es dibujar islas y definirlas:

Ahora añade, precisando el sentido, cada vez más transparente de su aventura: ISLARIO. Y acto seguido, da rienda suelta a la excitante fruición de asociar libremente. «*Isla*: página en blanco. *Isla*: estado de ánimo [...] *Creta*: isla que encierra un laberinto, que encierra a un toro, que es Poseidón, que es el símbolo del mar, que es una metáfora del tiempo, que conduce a los hombres a una muerte inexorable» (Campos 1979: 61, 62).

En su aventura hace de *isla* denominación de objetos tangibles, estados de ánimo y topografías, eliminando la distancia y diferencia entre estos conceptos. Más que un territorio, la isla en la novela es una metáfora de lo fragmentario y de la posibilidad de crear constelaciones con esos fragmentos, como Ottmar Ette señala: «Zum anderen zeigt sich die Insel aber auch als Teil einer *Inselwelt*, die das Fragmentarische, Zersplitterte, Mosaikhafte repräsentiert, das durch vielfältige innere Verbindungen und Konstellationen gekennzeichnet ist» (Ette 2005: 124).

Es notable que desde el primer dibujo de isla que hace se establece un vínculo con Venecia al mencionar una de las pinturas más famosas creadas en esa ciudad:

La extrañeza de ciertas tardes en Central Park aludiría a la luz verdosa de *La tempestad* de Giorgione. Tanto da: la irrealidad obstinada del espacio de la pareja y del espacio de Giorgione es la misma. Pero hay más. Hay, como siempre, historias que interfieren. Y hay, como ya dije, un hombre que dibuja una isla sinuosa sobre una servilleta blanca. [...] El hombre abre el cuaderno en la página marcada con el número 1 y escribe: DIARIO DE VIAJE (Campos 1979: 33, 34 [mayúsculas en el original]).

La novela inicia hablando de parejas amorosas y cuando parece que la trama girará alrededor de una relación amorosa se presenta a Monsieur N. como la otra histo-

ria en la novela y en lo sucesivo se intercalan fragmentos sobre él y sobre la pareja, haciéndolos coincidir algunas veces en el espacio intradieгético, pero sin establecer una relación entre ellos. La pintura de Giorgione es ilustrativa de esta situación: en el cuadro se representan a un hombre y una mujer, ubicados en extremos opuestos y sin que sus miradas se encuentren dejando en enigma si hay una relación entre ellos, y de ser así de qué tipo, o si son la representación de personas extrañas la una a la otra. Es sabido que Giorgione perteneció a la escuela veneciana y que *La tempestad* se exhibe en l'Accademia, así que cuando a continuación se dice que Monsieur N. dibuja una «isla sinuosa» es fácil vincular esta imagen a la de Venecia, ciudad que a vista de pájaro tiene un aspecto de archipiélago sinuoso. Monsieur N. dibuja esta isla justo antes de iniciar su *Diario de viaje*, por lo que puede considerarse a este dibujo como su único preparativo de viaje, así como la fijación del destino. Es relevante que esta primera isla es creada poco después de mencionar una obra emblemática de Venecia, obra que además es el motivo alrededor del cual se cuenta una subhistoria dentro de la novela que también transcurre en Venecia, por lo que esta ciudad parece estar en el trasfondo de esta primera isla y de las islas que a continuación Monsieur N. irá dibujando y leyendo. Claro que no hay un espacio unívoco en esta novela y si la isla sinuosa no tiene nombre es para abrir la posibilidad de relaciones.

Algunas de las islas de las que habla existieron o tuvieron relevancia en algún otro momento de la Historia mundial o son lugares conocidos por ser escenarios de obras literarias famosas, por lo que su *Islario*¹³¹ es también un viaje por la Historia y la literatura –especialmente por la literatura de viaje.

131 A principios del siglo XV surgió en Italia el género mixto de los islarios: «atlas compuestos exclusivamente por descripciones y mapas de islas [...] se proponían dar la más completa información de los conocimientos sobre las islas obtenidos hasta su tiempo» (Ramos 2013: 197, 198). María José Ramos explica por qué puede considerarse al texto de Campos como parte de este género: «Es cierto que las intenciones de la novela no son en absoluto científicas, ni la presentación del texto se reduce a una enumeración «objetiva» y ordenada de las características de un conjunto de islas y, en esta medida, se distancia de dichos libros antiguos. Sin embargo, su propuesta comparte con los islarios una misma voluntad de síntesis, que en su caso no quiere abarcar una región geográfica determinada, sino una problemática específica» (2013: 199). En este sentido, concuerdo con que la novela es un islario en la esencia de su función, porque abarca sintéticamente la tensión entre desarraigo y libertad, el ansía de conocer y la costumbre de imponer el imaginario propio a lo nuevo, las ganas de aventura y el miedo al naufragio.

Monsieur dibuja, lee y escribe desde el café *Palacio de Minos*, nombre basado en el mítico lugar al que se hizo referencia en una cita anterior «*Creta*: isla que encierra un laberinto, que encierra a un toro, que es Poseidón, que es el símbolo del mar» (Campos 1979: 62), el Palacio de Minos mitológico era habitado por el Minotaur, ser con cabeza de toro, y no por Poseidón. Con este cambio, se invierte el papel de habitante-prisionero por el de habitante dios del mar y por tanto de la infinitud, de lo que no se puede contener en un palacio, ni en ninguna construcción. Así, el laberinto deja de ser prisión y se convierte en un territorio ilimitado. Como en un laberinto, Monsieur N. no logra abandonar el café, aunque no le gusta vivir en un lugar del trópico, y preferiría regresar a su ciudad de procedencia, sigue sentado en su mesa del café sin moverse a ningún lado, leyendo y haciendo crecer su Diario de viaje. Como en un laberinto, Monsieur N. está protegido del exterior, su contacto se limita al mesero a quien puede pedir vino evitando así distraerse buscándolo el mismo. De lejos observa a la pareja de la otra mesa. En el *Palacio de Minos* se puede dedicar a dibujar y leer sin que nadie lo moleste, puede consagrarse a la creación de su Islario en el cual navega de una isla a otra. Hace de su laberinto en el trópico una inmensidad para navegar.

El clímax de su navegación por los libros de viajes y cartográficos es el descubrimiento de una superposición de imágenes que enlaza a Venecia con un país del continente en el que reside:

Extasiado todavía con la imagen inquietante de Venecia Monsieur N. se dice, con idénticas palabras que un viajero inglés de las postrimerías del siglo XVIII: «Venecia está edificada en el mar y México en un lago ...» y no acaba de descubrir ese inefable mediterráneo cuando, en una revista que acaba de sacar de la biblioteca municipal, se tropieza con la silueta magnífica de una ciudad coronada de cúpulas y minaretes al pie de la cual consta: Tenochtitlan, según grabado de *Civitatibus Orbis terrarum*» seguido de la noticia de adquisición, por un coleccionista alemán, del único ejemplar conocido de *L'Isola piu famosa del Mondo*, engendrado en 1572 por un tal Thomaso Porcachi, docto tratado donde también se asienta, afirma el autor del artículo, una comparación entre la fabulosa Tenochtitlan y la legendaria Venecia (Campos 1979: 115, 116).

En alguno de los libros de la biblioteca ha leído las palabras del viajero inglés que en ese momento cita, o quizá su intuición lo ha llevado a la misma conclusión y re-

laciona a Venecia y México por ser ciudades que fueron construidas sobre el agua. Observa la imagen de una revista en la que se representa a Tenochtitlan en el atlas *Civitas Orbis terrarum* «con cúpulas y minaretes», formas arquitectónicas que no existían en Tenochtitlan en la época que se crearon las obras, lo que pone de manifiesto que los dibujantes y cartógrafos europeos representaban las topografías de otros continentes con los elementos que a ellos les eran familiares. Tanto el *Civitas Orbis terrarum* (1572–1617) como *L'Isole piu famose del Mondo* (1572) se completaron en un momento en que todavía no había construcciones europeas en América, por lo menos no en una forma cabal y pródiga que justificara la descripción de la ciudad como coronada con «cúpulas y minaretes». La mirada de Monsieur N. confronta la manera de representar un espacio geográfico lejano y desconocido, es decir, la forma en cómo Europa conformó a México. Además, observa los adjetivos que describen a las ciudades, que hacen de Tenochtitlan una ciudad «fabulosa», es decir, absolutamente imaginaria, mientras que Venecia es «legendaria», con lo que se le adjudica cierto fundamento verídico, aunque también tenga una connotación irreal. Cabe recordar que el protagonista de *Der Tod in Venedig*, describió a Venecia como «die unwahrscheinlichste der Städte» (Mann 2008: 192), lo cual deja ver que esta descripción es relativa. Para el personaje alemán que viajaba únicamente por territorio europeo Venecia era irreal, pero para un viajero que compara Venecia con las ciudades del recién descubierto continente, la irreal es Tenochtitlan. Lo cierto es que es su edificación en el agua, el logro de lo imposible, lo que más ha contribuido a que a ambas se les perciba y represente como irreales.

Monsieur N. sufre porque no tiene ese único ejemplar donde se les compara:

Profundamente perturbado por una codicia en todo semejante a la de la agitación amorosa, Monsieur N. ahoga, en sorbos de vino tinto, el duelo por un tesoro que jamás poseerá: el Libro... *nel qual si ragiona de tutte l'Isole piu famose del mondo*, compilado en 1528 por Benedetto Bordone. Nunca se ha sentido tan desposeído, tan menesteroso (Campos 1979: 116).

No viajar no le molesta, no se siente mal porque no puede ver con sus propios ojos los lugares representados, o porque no puede ir a buscar los tesoros materiales que hay en esas tierras, motivos que impulsaron a otros a emprender el viaje. Lo que quiere son los libros, las imágenes impresas. Monsieur N. ha encontrado el libro

que unía toda su búsqueda, un libro que habla de las islas más famosas, con el que ya no tendría que seguir dibujando islas, pero no lo puede tener. Es como llegar al destino después de una larga navegación, para descubrir que no se puede descender de la nave para explorar el lugar. Es la imposibilidad de llegar al meta justo cuando ésta ya es visible. Como consuelo, el librero le regala dos libros cuyos títulos insinúan que Monsieur N. seguirá viajando y teniendo aventuras desde su silla de café: *Histoire de la navigation* y *Les tempêtes*.

Esta visión de Tenochtitlan con rasgos de Venecia y el deseo de tener el *L'Isola piu famosa del Mondo* ilustran el conflicto de Monsieur N.: procede de un puerto bretón y está exiliado en un puerto del trópico americano, pero lo que quisiera es navegar de isla en isla, sin pertenecer a un lugar fijo; le gustaría sobreponer las islas para crearse una propia. Y la redacción de su diario es una forma de crearse un espacio que lo aleje de su origen bretón y del ambiente que en su lugar de residencia le rodea: «ese registro cotidiano de una precaria navegación in situ que es su Diario de viaje. [...] ese *Diario* proliferante que en vez de revelar su identidad la disimula» (Campos 1979: 134).

Además de ilustrar su conflicto, la conexión entre Venecia y Tenochtitlan es el hilo que conecta todas las islas de la novela, como lo comenta María José Ramos: «Ahora bien, la frecuente comparación de aquella famosa urbe edificada en el mar con la lacustre Tenochtitlan es, de hecho, el hilo que entreteje el texto de Julieta Campos con los islarios y el atlas de ciudades mencionados» (2013: 208). Así que el público lector no sigue a Monsieur N. en una secuencia de desplazamientos hacia Venecia, sino en una serie de movimientos que superponen islas y que llevan de Venecia a Tenochtitlan. En este viaje no hay vistazos hacia atrás en la vida del viajero que posibiliten la reconstrucción de sucesos que lo llevaron al conflicto, pero su constante confrontación de islas pone de manifiesto que busca una por la que pueda tener un sentimiento de pertenencia, sin encontrarla. Vive establecido en su café-isla más por su abulia para mudarse que por un arraigamiento emocional.

Con la división del texto en islas, Julieta Campos despierta la empatía de las personas lectoras por Monsieur N. y por todos los habitantes de islas; las impele a ver el mundo como islas, a la vez que las induce a sentirse «aisladas» por la falta de fluidez continua en la narración. No obstante, también las obliga a establecer conexiones entre esas islas, mostrándoles que para lograrlo tienen que traspasar las fronteras de los conceptos y de los microuniversos que se conforman en cada isla.

El viaje de Monsieur N. es un antiviaje, no quiere peligros, no quiere aventuras. Aunque su nombre pueda ser una alusión a los marineros Capitán Nemo y a Odiseo, no se mueve, ni por deseo de aventura y exploración, ni para regresar a su hogar en la Bretaña francesa. Su viaje es un cuestionamiento del viaje mismo ¿Por qué se viaja? ¿Por el deseo de explorar o el de apropiarse de algo? Su viaje cuestiona, además, la forma de explorar los lugares nuevos a los que las personas viajeras se acercan a partir de sus propios parámetros e imaginarios, sin abrirse a nuevas epistemologías. Y en ese sentido es un viaje epistémico. Monsieur N. recrea la experiencia de viaje desde su asiento e indaga en el subsuelo de esa experiencia. El antiviaje de Monsieur N. cuestiona las estructuras y prácticas culturales relacionadas con los viajes y con la forma de acercarse y comprender al otro. Monsieur N. no usa la tecnología ni aparatos técnicos para llegar a los lugares, los nombra, es la palabra la que lo lleva a esos lugares.

El viaje de Monsieur tiene que darse en el texto porque el texto es el único que le permite abolir las distancias para llegar a los lugares que quiere ir, tanto en el espacio como en el tiempo.

Consideraciones finales

Retomando el objetivo planteado en la introducción de poner en diálogo saberes y lógicas de dos *Areas*, la latinoamericana y la europea de lengua alemana expongo a continuación algunas concepciones culturales que se interpretan del mapa formado por los viajes ficcionales a Venecia examinados en esta investigación.

Gustav von Aschenbach y Alice Bowen viajan de norte a sur y para ambos significa pasar de un ambiente disciplinado «de la moral del aprendizaje y el esfuerzo laborioso» (Blas 1995: 168), a un estado de ocio que les permite deleitarse los sentidos, Aschenbach observando al joven Tadzio y al mar y Alice siguiendo a figuras enigmáticas.¹³²

Los jóvenes Alice Bowen y Andreas von Ferschengelder van de norte a sur y pasan del orden familiar que los tiene acostumbrados al control y la obediencia, a la aparente libertad de la soledad y distancia de la comunidad familiar. Sin embargo, durante el viaje muestran que el control ha dejado su impronta en su consciencia, que se refleja en los movimientos corporales con los que reaccionan: en el caso

132 Tanto Thomas Mann como Sergio Pitol tienen varias obras en las que sus protagonistas viajan a Italia. En el caso de las obras de Mann, se nota un marcado contraste entre el mundo del que proceden los protagonistas y el que llegan: «zwischen dem zutiefst deutsch fühlenden Menschen und der lateinischen Geisteswelt, zwischen Luther und Rom» (Beller 1990: 250). En los personajes mexicanos de Pitol el contraste no es tan marcado, pero sí se muestran seducidos por la sensual vida italiana. Por otro lado, en los personajes de otra nacionalidad, como las inglesas Alice Bowen y Billie Upward se observa también un fuerte contraste, en este caso entre la cultura puritana y la latina.

de Andreas se expuso su falta de iniciativa, como si únicamente supiera moverse como respuesta a órdenes e incluso en algunas situaciones no reacciona pese al estímulo, como cuando recibe su primer beso erótico. Contrario a Andreas, Alice muestra cierta urgencia por desprenderse de las restrictivas, pero sobre todo ascéticas normas del colegio y de su familia, por lo que pese a su malestar físico y las instrucciones de la profesora se escapa del hotel. Fuera de allí, percibe sus propios movimientos como los de «una inválida» (Pitol 1989: 36), en comparación con los de las venecianas.

El protagonista de *Concierto barroco* y Valentina viajan de sur a norte. Esta inversión de la dirección respecto a los otros tres protagonistas corresponde también a la inversión de algunos paradigmas: si los viajeros del norte con su vida racional y disciplinada sufren un impacto al encontrarse con la sensualidad latina, Valentina mantiene una actitud sobria y busca indagar los alcances de esa sensualidad. Si los provenientes del norte llegan al sur buscando el lugar de las maravillas, el protagonista de *Concierto barroco* llega a Venecia para descubrir que él procede del lugar de maravillas: «Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer» (Carpentier 1983: 198). Si para Aschenbach Venecia es la ciudad de la peste y la muerte, lo es La Habana para el viajero mexicano.

Por otro lado, las estaciones de viaje del protagonista de *Concierto barroco* y de Valentina apuntan a una revisión histórica¹³³ de la estructura social y de las normas que rigen en sus respectivas sociedades: Valentina pasa por Roma, capital del derecho y de la religión católica que han permeado las reglas y convenciones sociales en Sudamérica, y el mexicano hace una parada en La Habana, puerto clave en el flujo de mercancías, pero también de epistemologías y cosmogonías entre Europa y América.

Únicamente para Monsieur N., quien viaja desde la mesa de un café, no hay una dirección continua, sino que superpone simultáneamente varias islas con Venecia, apelando más que al contraste entre polos al reconocimiento de un hilo fino que

133 De diferentes formas, en todas las obras se presenta una confrontación con la Historia: todas ubican el viaje en el pasado con lo que hacen una revisión de las circunstancias de la época. La excepción es *Der Tod in Venedig*, pero en esta obra se dedica todo un capítulo a presentar la biografía del protagonista refiriéndose a la procedencia de sus antepasados, lo que es una forma de revisión histórica.

une todas las islas. Hacia el final de la novela, se propone un cambio de dirección en el que la isla del Adriático no es el destino, sino el punto de partida para llegar a la isla del lago de Texcoco, lo que obliga al replanteamiento de los nexos que se habían establecido entre el protagonista y Venecia.

La aplicación de categorías basadas en postulados teóricos para el estudio de relatos de viaje permitió descubrir la forma en que se escenifican ciertos movimientos del viaje para ilustrar y significar el conflicto de cada protagonista, a saber, Partida a Venecia, Espacios de tránsito, Llegada a Venecia, *Ciceroni* y Descenso. La categoría *Ciceroni*, en la que se estudió a los personajes que funguen como guías, resultó particularmente revelador porque mostró que son decisivos para que las personas viajeras entren al espacio de lo sensorial y vuelvan a un tiempo primario, anterior a la sofisticación de las reglas y de la conducta adaptada a numerosos preceptos sociales. Además, la caracterización de estos guías —el nombre Puck, la cara-careta de Vivaldi con su cabello rojo que parece peluca, la profesión de Zorzi, pintor de teatro y por tanto creador de la ilusión escénica— aunado a la hiperbolicización de sus rasgos y gestos como si estuvieran actuando, lleva a los viajeros y las viajeras a tener la sensación de estarse moviendo en un enorme escenario y los anima a probar papeles diferentes de los que tenían en su sociedad de procedencia. Si a esto se agrega que algunos *Ciceroni* los han introducido por las veredas de lo ilegal, entonces se abre la posibilidad de que los y las protagonistas prueben papeles ilícitos de acuerdo con los parámetros de su lugar de procedencia. Sobre todo, se mostró que estos *Ciceroni* sintetizan lo otro con lo que se encuentran los viajeros.

En el capítulo 3 se revisaron algunos espacios venecianos para exponer los elementos que hacen de Venecia el lugar idóneo para la emersión del conflicto de los y las protagonistas. Estos elementos se pueden concentrar en tres vertientes:

1. Venecia es estilizada como lugar irreal: Indudablemente, la característica que más ha contribuido a la percepción de Venecia como lugar irreal es su constitución en el agua. No es sólo porque esto es el resultado de una proeza arquitectónica, sino, sobre todo, por los efectos visuales que provoca. Uno de estos efectos es el de los reflejos de forma indefinida en el agua, que hace que los canales ofrezcan una imagen inverosímil de la ciudad como se menciona en *Concierto barroco* «entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios» (Carpentier 1983: 165, 166); a esta imagen desenfocada de los edifi-

cios se suma el reflejo de «las nubes matizadas de sepia cuando se reflejan abajo» (Carpentier 1983: 165), que mezcla y confunde lo terrenal con lo celestial, confundiendo las nociones espaciales de quienes caminan por la ciudad. El agua ofrece a la vez a los visitantes un reflejo constante de sí mismos, difuminado por los movimientos del agua y fragmentado por la multiplicidad de imágenes que se reflejan en ella, aludiendo a la multiplicidad de los Yos.

El segundo efecto visual, recurrentemente citado en obras literarias y también en las que aquí se analizaron, es que los edificios parecen emerger del agua, lo que hace que los y las visitantes sientan que caminan por una ciudad imposible.

En resumen, puede decirse que la conformación de arquitectura y agua produce efectos visuales particulares que les transmiten a los y las visitantes la sensación de haber llegado a lo incomparable, «das Unvergleichliche» (Mann 2008: 187).¹³⁴ Esta percepción incide para que rememoren espacios por los que antes se movieron y verlos desde una nueva perspectiva. Otras veces, esta percepción impulsa la expresión de emociones que habían estado reprimidas.

2. Venecia es estilizada como el lugar de los opuestos y las paradojas: Por ejemplo, en su llegada a Venecia, Gustav von Aschenbach denomina a *la basilica di San Marco* ««Märchentempel»» (Mann 2008: 192) porque la percibe como una construcción diferente a la arquitectura de su ciudad de residencia. Sin embargo, cuando se encuentra en su interior, la percepción es opuesta: «die gedrungene Pracht des morgenländischen Tempels lastete üppig auf seinen Sinnen» (Mann 2008: 230), de forma que la misma construcción arquitectónica que lo motivó a pensar que había llegado al lugar de maravillas, es la que después oprime sus sentidos.

134 Los juegos visuales que ofrece Venecia se ilustran en dos de las obras con la mención de instrumentos que en el momento de su invención significaron una revolución en la forma de ver y concebir el espacio: el astrolabio en *Concierto barroco*, que aunque se refiere a un juego nocturno en las góndolas, es un juego de exponer y ocultar, de espiar y disimular, en alusión al instrumento que ayudaba a ubicar estrellas lejanas y con ello orientaba a los navegantes; y la cámara fotográfica, único testigo de la muerte de Aschenbach, que permitió captar el espacio en un instante, fragmentarlo y a la vez conseguir una imagen que podía ser rápidamente enviada a otro lugar, modificando la noción de distancia (*cf.* Prieto Martínez 2006: 22).

La joven Alice también conoce las paradojas de la arquitectura veneciana: cuando entra al palacio de la reina de la noche la percibe como una caja de maravillas, pero cuando quiere salir de allí tiene que pasar por su parte subterránea y encuentra «sótanos tenebrosos, [...] abandonadas mazmorras, [...] bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas» (Pitol 1989: 51, 52). Alice descubre que bajo el salón maravilloso con candiles azules se esconden lugares de tortura y descomposición.

En este aspecto tienen un papel relevante personajes descritos con rasgos contradictorios o que se presentan en pares que se oponen. Estas oposiciones contribuyen a que se exterioricen rasgos de personalidad que los y las protagonistas tienen dificultades para conciliar.

3. Venecia es representada como un gran escenario: En este aspecto, el viaje del protagonista de *Concierto barroco* cumple un papel paradigmático puesto que toda su estancia en Venecia se representa como los diferentes actos de una obra teatral: su llegada a Venecia tiene lugar en la «Boteghe di Caffé» que alude a la famosa obra de Goldoni; posteriormente es llevado al *Ospedale della Pietá* que «con sus muchas sillas, cortinas y dorados, sus alfombras, sus pinturas de bíblico asunto, era algo como un teatro sin escenario» (Carpentier 1983: 171). Del *Ospedale* van a la isla-cementerio San Michele, que, aunque no se describe con características de teatro, en la práctica se le da esa función, ya que el protagonista actúa allí la historia de la conquista: «llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes» (Carpentier 1983: 178). Finalmente, uno de los pasajes climáticos es el ensayo de la ópera *Moteczuma* de Vivaldi, el cual obviamente se celebra en un teatro.

La *Bottega del caffè* (1750) tiene su resonancia también en la única caminata de Andreas por Venecia. Zorzi, su *Cicerone*, lo lleva a una plaza que está conformada de la misma forma que el escenario de la obra goldoniana: «vor einer kleinen Kaffeeboutik standen im Freien hölzerne Tischchen und Strohstühle» (Hofmannsthal 1992: 67, 68). Allí, Zorzi le cuenta lo que sabe de los parroquianos, así que es como un escenario en el que Andreas puede observar a los protagonistas de la vida veneciana a la vez que escucha detalles de sus vidas.

4. Venecia es estilizada como un lugar de maravillas: Esta estilización está estrechamente ligada a la anterior debido a que las ejecuciones teatrales muchas veces son también la entrada a mundos maravillosos: Titania y Puck (personajes de *El relato veneciano de Billie Upward*) pertenecen al mundo de las hadas, la reina de la Noche es una de las protagonistas de *die Zauberflöte* de Mozart, obra a la que también alude Andreas y que representa, como su nombre lo dice, un mundo mágico.

Andreas recuerda en Venecia la visión de un elemento que lo llevaba a un mundo de maravilla: «Der himmelblaue Schuh war wunderbarer als alles» (Hofmannsthal 1992: 15). La visión de este zapatito era el camino para salir de su realidad vienesa y de las reglas de sus padres que no sabían de sus visitas al teatro. Andreas recuerda su anhelo por lo otro, por lo que no conocía, pero que intuía ante la vista de ese zapatito que apenas asomaba entre las cortinas del escenario.

Si para el joven Andreas es un zapatito azul la metonimia de lo maravilloso, para Alice lo es «la parte superior de unos candiles de cristal azulenco» (Pitol 1989: 41), que logra ver a través de las ventanas del palacio de la reina de la Noche. Para ambos jóvenes, los destellos azules significan la promesa de lo diferente, el indicio de una realidad distinta a su uniformidad cotidiana, y es en el caso de Alice, lo que la motiva a buscar la entrada a ese palacio que promete maravillas.

El ejemplo paradigmático es el de Gustav von Aschenbach, a quien la composición arquitectónica que observa desde el barco, sobre todo la visión del «Märchentempel» (Mann 2008: 192) lo introduce a la zona de lo improbable, de lo extraordinario, confiriéndole así a la ciudad completa la denotación de maravilla.

De forma que el viaje a Venecia en las obras que aquí se han examinado, es el viaje a escenarios teatrales y operísticos, a mundos mágicos, pero también al desencanto de la realidad. Es un viaje por la ausencia de sonido «die Stille über den Wassern» (Mann 2008: 196), los sonidos que produce el golpeteo del agua contra los edificios y las naves, por la música de artistas ambulantes venecianos, de ejecutantes profesionales del *Ospedale* –precursor del conservatorio–, la música de compositores barrocos experimentados y la de un criollo cubano que improvisa una «jam session» con utensilios de cocina; es un viaje por el tiempo empírico y por el mítico cruzando diferentes épocas. Es un viaje a la ciudad del turismo de masas, pero increíblemente también al espacio de la soledad, porque pese a que los cinco viajeros y viajeras se hospedan en barrios céntricos y llegan a Venecia entre mayo y septiembre, los meses de mayor afluencia turística, cada quien vive un

momento de completa soledad en la ciudad inverosímil. Por otro lado, Monsieur N. observa las imágenes de Venecia desde la mesa de café en la que se ha aislado. Esta soledad le concede a cada protagonista la oportunidad de vivir, lo que Julieta Campos describe como «momentos en que algo que está fuera de nosotros, en el mundo exterior, se nos manifiesta o revela con una intensidad singular» (2008: 90): la epifanía.

En su reseña de dos novelas alemanas recientes que tienen como lugar de acción Venecia¹³⁵ Kristina Maidt-Zinke afirma: «Bis zu dem Tag, an dem bei Hochwasser nur noch die Spitze des Campanile von San Marco aus der Lagune ragt, wird Venedig als literarischer Schauplatz taugen» (2020: 1), sin embargo, después aclara que la mayoría de las obras, por lo menos en lengua alemana pertenecen al gusto género de la *Kriminalroman* o novela policiaca, que en Alemania suele limitarse a las novelas de entretenimiento. Así que tal parece que además de que el calentamiento global amenaza con hundir Venecia y el turismo masivo con consumirla, la propagación desafortunada de su imagen amenaza con convertirla en utilería de fondo carente de simbolismo, en bastidores para argumentos carentes de profundidad, en trasfondo histórico para relatos en los que los conflictos de los personajes no tengan anclaje en la conformación de la ciudad, de que su papel en la literatura y en el arte sea, como lo denomina Maidt-Zinke, «eine[r] erfolgreich etablierten Marke» (2020: 1).¹³⁶

Como se comenta en la introducción, esta investigación se concentra en las obras de ficción que relatan un viaje a Venecia, pero hacen falta estudios académicos que den una mirada panorámica de la obra literaria en ensayo, poesía y relatos de viaje que se ha creado en Latinoamérica para explorar la extensión y profundidad de incidencia de la ciudad en la imaginación creadora de los autores, así como descubrir si hay otras autoras, además de Julieta Campos, que también hayan escrito sobre la ciudad.¹³⁷ También en la introducción se mencionó que hay varios estudios así

135 Las novelas son *Der von den Löwen träumte* de Hanns-Josef Ortheil (2019) y *Vivaldi und seine Töchter* de Peter Schneider (2019), que en las librerías se encuentran en los anaqueles de *Belletristik* o novelas de entretenimiento.

136 Que Venecia es una marca registrada se comprueba con la cantidad de heladerías con el nombre Venecia que hay en Alemania.

137 Algunos títulos son: las narraciones ficcionales *Ana em Veneza* del brasileño (1994) João Silvério, *La hija del mercader de Venecia* (1995) del chileno Rodrigo Atria; la obra de

sobre la literatura en lengua alemana, así como la escrita en Francia e Inglaterra, por lo que aquí propongo enfáticamente una investigación sobre la literatura latinoamericana. Un estudio comparativo permitiría, además, ver si Venecia ha quedado restringida, como en la literatura alemana, a la literatura trivial. También sería interesante ver si las imágenes románticas que difundieron los autores europeos y que hasta cierto grado guiaron la mirada de los autores y la autora que aquí se estudiaron, siguen teniendo su influjo en autores recientes.

La catástrofe climática amenaza con hundir Venecia, pero quedan por indagar los rescucios literarios donde su poder simbólico todavía emerja maravillosamente.

teatro *Venecia* (1998) del argentino Jorge Accame; el relato de viaje *Vivir Venecia* (2016) del argentino Abel Posse; los poemas *Estación Venecia* (2009) del venezolano Manuel Darío Grüber y el libro de ensayos *El recuerdo de Venecia* (1999) del venezolano Rafael Arráiz Lucca.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Campos, Julieta (1979): *El miedo de perder a Eurídice*, México D.F.: Joaquín Moritz.
- Carpentier, Alejo (1983 [1974]): *Concierto barroco*, en: M. L. Puga (ed.), *Obras Completas*, México D.F.: Siglo XXI, v. 4, pp. 145–213.
- Cortázar, Julio (2014 [1977]): «La barca o nueva visita a Venecia», en: *Alguien que anda por ahí*, México, D.F.: Alfaguara, pp. 81–127.
- Hofmannsthal, Hugo (1992 [1930]): *Andreas*, Mathias Mayer (ed.), Stuttgart: Reclam.
- Hofmannsthal, Hugo (1982 [1930]): *Andreas*, en: Manfred Pape/Rudolf Hirsch et al. (eds.), *Sämtliche Werke XXX. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Mann, Thomas (2008 [1912]): *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Pitol, Sergio (1989 [1981]), «El relato veneciano de Billie Upward», en: *Vals de Mefisto*, México, D.F.: Ediciones Era, pp. 31–58.

Bibliografía secundaria

- Alewyn, Richard (1967): *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Michael Bischoff (trad.), Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Babel, Rainer ed. (2005): *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*; Akten der Internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Ostfildern: Thorbecke.

Bibliografía

- Bachtin, Michail (1996): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main: Fischer.
- (2011): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bahr, Ehrhard (2003): «Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Mann Tod in Venedig», en: Frank Baron/Gert Sautermeister (eds.), *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*. Lübeck: Verlag Schmidt-Römhild, pp. 1–16.
- (2005): *Erläuterungen und Dokumente: Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek; 8188).
- Barchiesi, María Amalia (2020): *La felicidad de los museos: Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*, Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.
- Barisone, Jorge Alberto (2016): «Recorrido europeo y visiones del viaje, en: *Viaje de recreo de Clorinda Matto de Turner*», en: Beatriz Colombi Nicolia (ed.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*, Buenos Aires: Biblos (Teoría y crítica), pp. 129–143.
- Baumann, Gerhart (1988): *Erschriebene Welt. Versuche zur Dichtung*, Freiburg: Rombach Wissenschaft (Litterae; 3).
- Béguelin-Argimón, Victoria (2004): «Lo maravilloso en tres relatos de viajeros castellanos del siglo XV», en: Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor libros, pp. 87–99.
- Beller, Manfred (1990): «Thomas Mann und die italienische Literatur», en: Helmut Koopmann (ed.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, pp. 243–258.
- Berg, Walter Bruno (1991): *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Bertmann, Stephen (2018): *Captain Nemo's Classical Pedigree*, en: Verniana. Jules Verne Studies/Études Jules Verne, 10 (2017–2018), pp. 219–222, www.verniana.org/volumes/10/A4/Bertman.pdf [consultado: 25.VII.2020].
- Bioy Casares (2003): «Máscaras venecianas», en: *Máscaras venecianas y otros cuentos*, Córdoba: Ediciones del Sur, pp. 170–191.
- Borràs, Josep; Ezquerro, Antonio (1999): «Chirimías en Calatayud. Principio y Final de un proceso constructivo», en: *Revista De Musicología*, 22(2), pp. 53–85. doi: 10.2307/20797603.
- Brenner, Peter J. (1989): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Brilli, Attilio (2012): *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die «Grand Tour»*, Annette Kopetzki (trad.), Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Broch, Hermann (1976): *Schriften zur Literatur 1: Kritik*, Paul Michael Lützeler (ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burgos, Fernando (2005): «Concierto barroco: escenarios del tiempo», en: *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21(1), pp. 2–14.

Bibliografía

- Byron, George Gordon (1905 [1808]): *Childe Harold's Pilgrimage*, en: *The Complete Poetical Works of Byron*, Boston/New York: Houghton Mifflin Company, pp. 1–83.
- Campos, Julieta (2008): *Cuadernos de viaje*, México D.F.: Santillana Ed. Generales.
- Carpentier, Alejo (1946): *La música en Cuba*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1985): *Los pasos perdidos*, Madrid: Cátedra (Letras hispánicas).
- (2003): *La cultura en Cuba y el mundo*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carrera Díaz Manuel (2016): «Introducción», en: *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9–68.
- Casamayor Cisneros, Odette (2004): «Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX» en: *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)*, Fuerteventura: Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 524–537.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, Andrés Trapiello (trad./ed.), Barcelona: Ediciones Destino.
- Certeau, Michel de (2006): «Praktiken im Raum», en: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 343–353.
- Colombi Nicolía, Beatriz (2006): «El viaje y su relato», en: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43, pp. 11–35, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004302> [consultado: 28.VI.2016].
- (2010): *Cosmópolis. Del flaneur al globe-trotter*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (Colección Nuestra América).
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (1993): *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797–1984*, Berlin/New York: De Gruyter.
- Cortázar, Julio (1984): *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires/México: Nueva Imagen.
- (2011): *Rayuela*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), Buenos Aires: Alfaguara.
- (2014a): *Cortázar: De la A a la Z; un álbum biográfico*, Aurora Bernárdez/Carles Álvarez Carriga, (eds.), Madrid: Alfaguara.
- (2014b): *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Julio Cortázar*, Xenia Reloba (ed.), La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Crepax, Guido (2010): *Valentina. Biografia di un personaggio*, Milano: Adriano Salani Editore.
- Czeike, Felix (2004): *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*, tomo 2, Wien/München/Zürich: Kremayr & Scheriau.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (1995): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Darío, Rubén (2013): *Viajes de un cosmopolita extremo*, Graciela Montaldo (selección y prólogo), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía

- Dellepiane, Angela B. (1976): «Julio Cortázar der «revolutionäre» Erzähler», en: Michi Straußfeld (ed.), *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 187–223.
- Díaz, Roberto Ignacio (2003): «Nuevas muertes en Venecia. Inversiones de Julio Cortázar y Álex Susanna» en: *Mester*, 31(1), pp. 1–16, <https://escholarship.org/uc/item/7r41851m> [consultado: 28.IX.2017].
- Dieterle, Bernard (1995): *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt am Main et al.: Lang (ARTEFAKT. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik; 5).
- Distefano, Giovanni (2015): *Come nasce Venezia?*, Venezia: Supernova Edizioni.
- Enciclopedia Europea* (1976), Vol. II, Milano: Garzanti.
- Enciclopedia Europea* (1981), Vol. IX, Milano: Garzanti.
- Ette, Ottmar (2001a): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2001b): «Einleitung: Kuba – Insel der Inseln», en: Ottmar Ette/Martin Franzbach (eds.), *Kuba heute. Politik Wirtschaft Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 9–25.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- (2009): «Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse: Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen», en: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, pp. 139–165, doi: 10.1515/9783839411360-006.
- (2012): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin: De Gruyter, (Reihentitel: mimesis; 54), doi: 10.1515/9783110287202.
- Filer, Malva E. (2002): «Leer a Cortázar como mujer», en: Ana Luisa Sierra (ed.), *Me gustas cuando callas... Los escritores del «Boom» y el género sexual*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 65–86.
- Gaier, Martin (2019): *Architettura venetiana. I proti veneziani e la politica edilizia nel Cinquecento*. Sommacampagna: Cierre.
- Gama de Carvalho, Cley (1973): ««É difícil entender Godard» Entrevista con Cortázar», en: *Revista vieja*, 231, citado en: www.elfikurten.com.br/2016/06/julio-cortazar-entrevista.html [consultado: 13.IV.2021].
- Garfield, Evelyn Picón (1978): «Usted tiende la mano a tu prójimo: Alguien que anda por ahí de Julio Cortázar», en: *Revista Iberoamericana*, 44(102–103), pp. 89–98, <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1978.3233> [consultado: 04.XI.2023].
- Goethe, Johann Wolfgang von (1999): *Venezianische Epigramme*. Eigenhändige Niederschriften, Transkription und Kommentar, Jochen Golz/Rosalinde Gothe (eds.), Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- (2007) *Italienische Reise*, Erich Trunz/Einem, Herbert (eds.), München: C.H. Beck.

Bibliografía

- Goldoni, Carlo (1984): *La bottega del caffè*, Milano: Rizzoli.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena (2002): «De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos», en: *Iztapalpa: revista de ciencias sociales y humanidades*, 2002(52), pp. 142–148, <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/479/632> [consultado: 27.VI.2020].
- Henry, Seán (2003): «August Graf von Platen und Der Tod in Venedig», en: Frank Baron/Gert Sautermeister (ed.), *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck: Verlag Schmidt-Römhild, pp. 27–50.
- Hermann, Judith (2003): «Acqua alta», en: *Nichts als Gespenster*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, pp. 121–151.
- Hüls, Ansgar Michael (2013): *Maske und Identität. Das Maskenmotiv in Literatur, Philosophie und Kunst um 1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften/Reihe Literaturwissenschaft; 784).
- James, Henry (1947): *Los papeles de Aspern*, María Antonia Oyuela (trad.), Buenos Aires: Emecé.
- Klettke, Cornelia (2008/9): «Venedig sehen und reden – Schönheit und Überlebenskunst einer Stadt im Wasser», en: *Horizonte. Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 11, pp. 63–80.
- Lefebvre, Henri (2013): *La producción del espacio*, Emilio Martínez Gutiérrez (trad.), Madrid: Capitán Swing (Colección Entrelíneas).
- Lehnert, Gertrud (2011): «Einsamkeiten und Räusche. Warenhäuser und Hotels» en: Gertrud Lehnert (ed.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld: transcript, pp. 151–172.
- Lemaître, Monique (1978): «Cortázar en Busca de uno de sus personajes», en: *Revista Iberoamericana*, XLIV(102–103), pp. 139–146, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/> [consultado: 18.IX.2017].
- Lessing, Gotthold E. (1994): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek; 271).
- Magris, Claudio (2013): *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Madeleine von Pászatory (trad.), Wien: Zsolnay.
- Maidt-Zinke, Kristine (27.I.2020): «Schauplatz Venedig. Heldenmythos, Stimmenzauber», Süddeutsche Zeitung, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schauplatz-venedig-heldenmythos-stimmenzauber-1.4773649> [consultado: 18.III.2023].
- Mann, Thomas (1983): *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Marchese, Angelo (1986): *Diccionario de retórica*, Forradellas Joaquín (trad.), Barcelona: Editorial Planeta.
- Marx, Leonie (1990): *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, en: Helmut Koopmann (ed.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, pp. 164–199.

Bibliografía

- Mayer, Mathias (1992): «Nachwort», en: Hugo von Hofmannsthal, *Andreas*, Mathias Mayer (ed.), Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek; 8800), pp. 127–148.
- Menczel, Gabriella (2011): «La búsqueda del centro: viajes horizontales y verticales en los cuentos de Julio Cortázar», en: Fernando Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Argentina: Alción Editora.
- Meregalli, Franco (1979): «Venecia en las letras hispánicas», en: *Rassegna iberistica*, 5, pp. 3–48.
- Mesa Gansedo, Daniel (1997): *La obra poética de Julio Cortázar*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, <https://zaguan.unizar.es/record/31597> [consultado: 15.IV.2021].
- Mora Valcárcel, Carmen de (1979): «Julio Cortázar: «Alguien que anda por ahí»», en: *Anales de literatura hispanoamericana*, 8, pp. 169–182, <https://idus.us.es/handle/11441/92468> [consultado: 15.V.2020].
- Mujica Láinez, Manuel (1981): *Bomarzo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Müller-Bergh, Klaus (1975): «Sentido y color en Concierto Barroco», en: *Revista Iberoamericana*, *XLI*(92–93), pp. 446–464.
- Nies, Martin (2014): *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der «unwahrscheinlichsten der Städte» 1787–2013*, Marburg: Schüren (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 5).
- Oliver, Mariana (2018): «El miedo de perder a Eurídice», en: *Enciclopedia de la literatura en México*, México D.F.: Fundación para las Letras Mexicanas, <http://www.elem.mx/obra/datos/3138> [consultado: 18.IX.2019].
- Peñate Rivero, Julio (2004): «Camino del viaje hacia la literatura», en: Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor Libros, pp. 13–29.
- Pimentel, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México D.F.: Siglo XXI.
- Pitol, Sergio (2006): *El mago de Viena*, Valencia: Pre-Textos.
- (2007): *El arte de la fuga*, México D.F.: Era.
- Planche Cobas, Jorge (2009): *El nombre del amo*, Guantánamo: Editorial El Mar y la Montaña.
- Polidori, Ambra (2009): «Julietta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación», en: *Material de Lectura*, <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/115-051-julieta-campos:start=1> [consultado: 19.IV.2021].
- Portela, Ena Lucía (1999): *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pose, Abel (1988): *Alejo Carpentier en Venecia*, <http://abelposse.com/alejo-carpentier-en-venecia> [consultado: 5.VI.2021].

Bibliografía

- Prieto Martínez, Julio (2006): *Serafim Ponte Grande. Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista*, en: Hipertexto, 4, pp. 19–35, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2054211> [consultado: 01.IV.2019].
- Quiroz Malca, Haydée (2013): *El carnaval en México. Abanico de culturas, Fiesta de transgresión y caos*, Fundación Carnaval de Barranquilla, <http://hdl.handle.net/11323/5564> [consultado: 21.IX. 2021].
- Ramos de Hoyos, María José (2013): *El viaje a la isla: representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos*, Tesis de Doctoral, Colegio de México.
- (2014): «Julieta Campos», en: *Enciclopedia de la literatura en México*, México: Fundación para las letras mexicanas, <http://www.elem.mx/autor/datos/178> [consultado: 11.VII.2020].
- Regazzoni, Susanna (2017): «La deconstrucción del mito de una ciudad «La barca o nueva visita a Venecia»», en: Eduardo Ramos-Izquierdo/Jérôme Dulou (eds.), *Antes y después de Rayuela*, París: Colloquia.
- (2018): «La Venezia di Alejo Carpentier», en: Gregory Dowling/Rosella Mamoli Zorzi (eds.), *La pagina. Lo schermo. La scena. In onore di Francesca Bisutti*, pp. 95–102, <http://hdl.handle.net/10278/3700757> [consultado: 11.VI.2021].
- Rispoli, Marco (2016): «Italien», in: Mathias Mayer/Julian Werlitz (eds.), *Hofmannsthal-Handbuch*, Stuttgart: F.B. Metzler, pp. 101–103.
- Rossi, Franciso (2015): «Der Tod in Venedig», en: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (eds.), *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 126–130.
- Roth, Joseph (2015): *Reisen in die Ukraine und nach Russland*, Jan Bürger (ed.), München: C.H. Beck.
- Rusell, Burton Jeffrey (1986): *Satanás. La primitive tradición cristiana*, México D.F.: FCE.
- Scarpa, Tiziano (2013): *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano: Feltrinelli.
- Schenk, Christiane (1987): *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de Siècle*, Ruhr Universität Bochum/Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften; 45).
- Schnitzler, Arthur (1985): *Casanovas Heimfahrt*, Berlin: Verlag der Nation.
- Seng, Joachim (2016): «Andreas (Fragment 1930)», en: Mathias Mayer/Julian Werlitz (eds.), *Hofmannsthal-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 299–305.
- Shakespeare, William (1996): *A Midsommer nights dreame*, T. O. Treadwell (ed.), London et al.: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Simmel, Georg (1992): «Venedig» en: Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, Leipzig: Gustav Kiepenheuer.
- Schlemmer, Friederike (2015): *Venedig als Bühne. Seine Theatralität in der Literatur*, Frankfurt am Main: Peter Lang (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 49).
- Spöri, Reinhart (1963): *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, Zürich: Simmen.

Bibliografía

Steiger, Claudio (2018): ««Die Luftstimmung ist das Ganze!» Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk», en: *Thomas Mann Jahrbuch*, 31, Frankfurt am Main: Klostermann, pp. 139–152.

Storia: Dal 1905 la tua macchina per caffè espresso (s.f.) *Victoria Arduino*, <https://victoriaarduino.com/storia/#top> [consultado: 20.XI.2023].

Torres, Raúl (2007): «*Vom Harz bis Hellas immer Vettern!*» *Un estudio sobre las fuentes antiguas de La muerte en Venecia de Thomas Mann*, Tesis Doctoral, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.

Trancoso González, Ana (2018): «Venice: the problem of overtourism and the impact of cruises», en: *Investigaciones Regionales – Journal of Regional Research*, 42, pp. 35–51.

Universidad de Colima (2019): *La chirimía* [video], <https://www.youtube.com/watch?v=TqIn42p4jeM&t=5> [consultado: 27.VII.2021].

Vocabulario arquitectónico Ilustrado (1976): México: Secretaría del patrimonio nacional.

Walter Bruno Berg (1991): *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert (III Monographien und Aufsätze, 26).

Wolfzettel, Friedrich (2003): «Zum Problem mythischer Strukturen im Reisebericht», en: Friedrich Wolfzettel (ed.), *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983–2003*, Stuttgart: Steiner, pp. 11–38.

Wordsworth, William (1968): «On the Extinction of the Venetian Republic», en: Ernest de Selincourt/Helen Darbishire (eds.), *The poetical works of William Wordsworth*, Oxford: Clarendon Press.

Zeyringer, Klaus (2012): «Hugo von Hofmannsthal» en: Klaus Zeyringer/Helmut Gollner (eds.), *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*, Innsbruck: Studien-Verlag, pp. 388–396.



Esta investigación explora la representación de viajes a Venecia en la literatura latinoamericana y de lengua alemana del siglo XX. Aplicando planteamientos teóricos de la literatura de viaje, se descodifica la estructura mítica que subyace en la descripción del desplazamiento hacia la ciudad lacustre. El objetivo es exponer los recursos narrativos y estilísticos utilizados para entrelazar este recorrido, en su mayoría oblicuo, con la emersión gradual del conflicto de los y las protagonistas. Además, a partir del estudio comparativo de algunos elementos arquitectónicos emblemáticos como son los palacios, los puentes y, sobre todo, la conformación laberíntica, se muestran las peculiaridades de la representación de Venecia en obras de Julieta Campos, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann y Sergio Pitol. Con ello se busca, primeramente, visibilizar el papel de Venecia en la literatura latinoamericana y, segundo, ofrecer nuevas claves de lectura a obras que han sido ampliamente estudiadas, mas no en una confrontación Transareal.

ISSN 2629-2548

Online

ISBN 978-3-86956-558-3



9 783869 565583

