

Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Àlex Susanna

Sublime y decadente, sensual y barroca, Venecia constituye un espacio privilegiado en las páginas de escritores venidos de todas partes. De Byron a Brodsky y Brodkey, sin olvidar a James y Proust o a Borges y Carpentier, Venecia es un tópico, como señala Tony Tanner: "Watery, dark, silent; a place of sensuality and secrecy; masks and masquerading; duplicity and desire" (5). En el siglo XX, una obra parece constituir la clave de múltiples representaciones posteriores de la ciudad: *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann, texto que consagra la conexión entre la muerte y Venecia y es, al mismo tiempo, el primer acercamiento al tema del amor homosexual en la narrativa moderna (Johnson ix). Esa conjunción de signos que propone el relato de Mann –la homosexualidad que se revela y acaba en muerte en los espacios declinantes de Venecia– resurge de modo invertido en los dos textos de las letras hispánicas que se analizan en el presente estudio: "La barca, o nueva visita a Venecia", un cuento largo de Julio Cortázar publicado en *Alguien que anda por ahí* (1977), y *Quadern venecià* (1989), el diario de viaje de Àlex Susanna. Tanto la obra del narrador argentino como la del poeta catalán entablan un diálogo con *Der Tod in Venedig*. Si bien en un principio tanto el uno como el otro parece ocultar el posible legado de Mann, los dos textos, desde modelos genéricos muy distintos, reconstituyen en última instancia ese triángulo en el que se entretejen Venecia, la homosexualidad y la muerte. Pero, como veremos, Cortázar y Susanna reformulan el paradigma original para extraer al sujeto homosexual del dominio insalubre en el que los fija el texto de Mann. Se trata de un desvío en la representación en el que la homosexualidad deja de ser una enfermedad moral cuya secuela inevitable es la muerte para convertirse, simplemente, en una forma más del amor o la pasión.¹

Mi propósito en este estudio es, primero, rastrear la huella de *Der Tod in Venedig* en las dos obras, específicamente en lo que concierne al pasaje textual, tanto en Cortázar como en Susanna, de una Venecia cuyos códigos son realistas –la ciudad cotidiana y habitual del turismo– a esa otra Venecia de raigambre modernista (en el sentido europeo y norteamericano del término) en cuyo núcleo se asocian la perversión y el desgaste físico. Segundo, me interesa indagar los posibles significados de esa repetición de una Venecia emblemática de la decadencia como la de *Der Tod in Venedig* en textos que en un principio intentan evadirla. La oscura Venecia que se filtra en la escritura de Cortázar y de Susanna,

esa Venecia que responde fielmente a los ecos de Mann, es, en efecto, una Venecia repetida, pues el lector ya la conoce de antemano, y en esa nueva visita, en esa repetición de algún modo extraña y familiar, se instaura cierta desapacible sensación que bien puede describirse con los mismos términos castellanos que cita Freud en “Das Unheimliche” (1919) al rastrear el significado de *unheimlich*: “sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro” (139). Sin embargo, tanto el cuento de Cortázar como el diario de Susanna abordan la muerte en Venecia para formular otra cosa: un discurso contra el miedo muy distinto del marco narrativo en el que se presenta al homosexual de Mann.

La trama de *Der Tod in Venedig*, como se sabe, gira en torno al novelista Gustave von Aschenbach, quien en Venecia se enamora de Tadzio, el hermoso adolescente de andrógino aspecto. Los dos no intercambian ni una palabra, pero sí repetidas miradas. El acto de mirar es significativo no sólo por la complicidad que entraña, sino también por el desasosiego que su repetición provoca en el protagonista; la segunda vez que Tadzio lo mira, Aschenbach, temeroso, decide abandonar Venecia. Con especularidad casi borgeana, otras repeticiones marcan el texto de Mann e infunden en el personaje una sensación extraña no ajena a la noción de *unheimlich*, el retorno de algo familiar que ha sido reprimido (160-61, 168-69). Los atributos físicos del hombre que Aschenbach ve en el Englische Garten de Munich (8-9) se repiten en el grotesco músico veneciano que le habla del sirocco (78-79). El paisaje tropical casi aterrador que imagina el protagonista al principio del relato (10) surge de nuevo en las palabras con las que se describe el origen del cólera asiático en el Ganges pantanoso (83-84).² En su tentativa de dejar Venecia, al comprobar que su equipaje ha sido facturado equivocadamente, Aschenbach decide con agrado permanecer en la ciudad, y su góndola, conforme regresa al hotel, recorre los mismos canales por los que él acaba de pasar (53). En el hotel, lo alojan en una habitación casi idéntica a la anterior, y desde la ventana contempla una vez más la figura de Tadzio en la playa (54). Las palabras mismas del narrador se repiten; en nuestra primera visión de la mirada de Tadzio vemos “seine eigentümlich dämmergrauen Augen” (38; “sus extraños ojos de un gris crepuscular”), frase que resurge, como los ojos ineludibles de Tadzio, hacia el final del texto, en la penúltima mirada: “seiner eigentümlich dämmergrauen Augen” (93).³ El efecto es claro: las cosas al repetirse se vuelven de algún modo premonitorias—como el número 62 en el ensayo de Freud (157)—y adquieren un valor no sólo literal; Venecia misma, que al principio,

brevemente, Aschenbach ha visto con ojos de turista, se desplaza hacia otra región de la imaginación, un espacio siniestro y lúgubre donde la muerte del protagonista se asocia no sólo con la epidemia de cólera sino con la debilidad de su pasión secreta e irreprimible.

Al igual que *Der Tod in Venedig*, "La barca, o nueva visita a Venecia" es un relato en el que se conjugan el amor y la muerte. Valentina y Dora son dos turistas rioplatenses que se conocen por azar en un viaje por Europa. Ambas deciden continuar juntas su recorrido, y en Roma conocen a un tal Adriano, otro turista de Sudamérica. 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). Entre Valentina y Adriano pronto se establece una relación amorosa, pero Valentina, cuyo pasado es tormentoso, se obsesiona con la idea de la muerte; su desequilibrio se exagera en Florencia, cuando una golondrina muerta cae del cielo junto a sus pies –un ave de mal agüero, por repetir de nuevo el léxico castellano de Freud. Las dos mujeres viajan sin Adriano hasta Venecia –el trayecto, del sur al norte, invierte la dirección de Aschenbach– y allí Valentina conoce a un gondolero llamado Dino, cuya amistad, tierna y romántica al principio, termina en violación. Al cabo de unos días Adriano llega a la ciudad. Durante un paseo con él, Valentina divisa una góndola funeraria que navega hacia San Michele, la isla del cementerio. Uno de los remeros es Dino, y en esa visión de la muerte en Venecia, Valentina comprende su inminente tragedia. La última oración del relato sugiere un desenlace funesto: "Los cigarrillos o lo que fuera, qué importaba ya si ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina" (160).⁴ Adriano, al parecer sin proponérselo, ejerce su imperio sobre Valentina, quien sucumbe a causa de sus penas de amor.

El desenlace, en todo caso, no es del todo claro, lo cual no sorprende en un texto como éste; en "La barca, o nueva visita a Venecia" el discurso del narrador pierde autoridad ante los comentarios que intercala el personaje de Dora, quien en una primera versión del texto (como explica Cortázar) era una figura secundaria, una simple confidente de Valentina. En la segunda versión, que es la que se publica en *Alguien que anda por ahí*, Dora revela al lector un importante detalle que en la primera había sido un silencio textual: su pasión por

Valentina. El efecto de las aclaraciones y correcciones de Dora—la segunda redacción de Cortázar—es a menudo irónico al modo cervantino. El narrador dice: “[Adriano] [s]entía celos de Dora, los disimulaba apenas mientras ella—más fea, más vulgar—, le repetía cosas aplicadamente leídas en la guía del Touring Club Italiano” (86). Dora replica: “Nunca he usado las guías del Touring Club Italiano porque me resultaban incomprensibles; la Michelin en francés me basta de sobra. *Passons sur le reste*” (86; subrayado en el original). Pero, como en Cervantes, el resultado no es sólo el cuestionamiento de la narración, sino también de las ideologías que encierra todo acto narrativo, sobre todo las que insisten en su propia omnisciencia. 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.⁵

En su nota preliminar al cuento, Cortázar mismo explica los motivos de su duplicación narrativa. Un primer manuscrito, titulado “La barca” y compuesto sólo por el texto del primer narrador, nunca se publicó; hallado mucho después, Cortázar apunta en él lo siguiente: “¡Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo” (109). Esas palabras son un juicio ante todo estético—“malo” como forma (110)—pero acaso también ético—“malo” como texto que oculta la verdad (110)—pues, si comparamos ambas posibles versiones, el gastado tópico de Venecia sería tan “malo” como el silencio narrativo en torno a la homosexualidad. ⁶ El texto corregido y aumentado, esa “nueva visita a Venecia”, cuenta una historia muy distinta: cuando habla Dora, ella deja de ser la caricatura de la turista culta para transformarse en un personaje cuya pasión más profunda no son los museos, sino Valentina. El secreto de la orientación sexual de Dora acaso sea esa “verdad” a la que se refiere Cortázar en su nota, “una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente” (110). Con ecos unamunianos y alusiones directas a Pirandello, el autor defiende el acto narrativo de su personaje, “su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa” (110).

En su segunda versión, el texto a menudo relata dos veces el mismo evento, lo cual no resulta siempre en extrañeza, sino en humor, una posibilidad de la repetición sobre la que Freud mismo ya especula en “Das Unheimliche”, aludiendo a Mark Twain (157).⁷ Respecto a las

dos amigas, el primer narrador habla de “una camaradería empezada tontamente como tantas en American Express o Cook” (111); Dora resuelve las conjeturas y suministra los detalles ausentes: “Valentina no miraba así a Adriano, sino a toda persona que la atraía; conmigo lo había hecho apenas nos conocimos en el mostrador de American Express, y sé que me pregunté si no sería como yo; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados...” (111). Aparte de comicidad, la repetición encierra una historia invertida, la historia verdadera de una conquista fallida cuya narración, por Dora, al adentrarse en territorios que suelen reprimirse, podría ser sospechosa, lúgubre y siniestra. Pero la racional Dora, sin embargo, al contrario de Aschenbach y de Valentina, esquivaba los peligros de Venecia; en el cuento es la mujer heterosexual quien no logra sobrevivir en la extraña ciudad acuática.

Los motivos que se entretajan en la representación de la ciudad en el texto de Mann son cruciales para entender la nueva visita de Cortázar al triángulo de Venecia, la muerte y la homosexualidad. Hay dos Venecias en *Der Tod in Venedig* y las dos resurgen en el texto de Cortázar. La primera, en la cual se escuchan ecos de Baedeker (Aschenbach es en primera instancia un turista), rescata la belleza de la vieja república comercial: “die leichte Herrlichkeit des Palastes und die Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw’ und Heiligem am Ufer, die prunkend vortrende Flanke des Märchentempels, den Durchblick auf Torweg und Riesenuhr” (28; “la graciosa magnificencia del palacio y del Puente de los Suspiros, las columnas con el león y el santo en la orilla, el costado espléndido del templo de cuentos de hadas, la vista del pórtico y el enorme reloj”). Pero a ese panorama monumental del comienzo muy pronto se superpone otra ciudad, corrupta e insalubre:

Die Marmorstufen einer Kirche stiegen in die Flut; ein Bettler darauf kauern, sein Elend betuernd, hielt seinen Hut hin und zeigte das Weiße der Augen, als sei er blind; [...] Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, —diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen. (73)

[Las escaleras de mármol de una iglesia descendían hasta el canal; un mendigo, agachado en uno de los peldaños, presentaba su sombrero exponiendo su miseria, y mostraba el

blanco de los ojos como si estuviera ciego. [...] Así era Venecia, la bella, insinuante y sospechosa; esta ciudad, mitad cuento de hadas, mitad trampa para los extranjeros, en cuyo aire pestilente brilló un día con molicie el arte, y que a los músicos daba acordes que adormecían y enervaban.]

Esa segunda Venecia, que marca el tono de *Der Tod in Venedig* y de tantas otras representaciones de la ciudad, contamina también la atmósfera inocente en la que se inicia el cuento de Cortázar. Pero la extrañeza de este texto se origina también de modo parcial en las repeticiones. La segunda vez que Valentina llega a la casa de Dino, el narrador insiste en el carácter repetido de esos eventos; al mismo tiempo, ciertos motivos de Mann se infiltran en el texto: “Otra vez la Fondamenta Nuove. Era previsible, los cuatro peldaños mohosos, reconocía el sitio. Ahora él iba a silbar y Rosa se asomaría a la ventana” (148). Pero ante esos peldaños que, al igual que los de la Venecia de Aschenbach, anuncian una líquida corrupción, Dora habla y, habladora, desplaza con ironías—al menos en lo que a ella incumbe—el tono premonitorio del primer narrador: “Lírico y obvio. Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tadzio, el bello Tadzio y la peste” (148). Si bien ésta es la única referencia explícita a *Der Tod in Venedig*, la alusión es clave, pues ocurre justo antes de que Valentina reconozca, con exaltación operística, su negro destino: “‘Estoy perdida’, pensó Valentina, y saltó al primer escalón sin apoyarse en el antebrazo que él [Dino] le tendía” (149). El juicio de Dora acentúa el carácter metatextual de la narración, pues revela la conciencia en ella de esa escritura de la ciudad en la cual la pasión se asocia con el desgaste y la destrucción del cuerpo. Pero ahora se trata de una pasión heterosexual la que desemboca en la muerte en Venecia, y la rebelión de Dora constituye tácitamente una reescritura del signo de la homosexualidad como enfermedad. La débil Valentina, cuya voz reproduce el patetismo callado de Aschenbach, es violada y destruida, pero Dora, en cambio, narra y actúa. Es ella quien analiza fríamente a los otros personajes, y quien le cuenta a Adriano lo acontecido entre Valentina y el gondolero, y quien encuentra placer incluso en las bofetadas de Valentina al conocer ésta la delación de su amiga; es Dora, en resumen, quien disfruta al revelar su papel maligno pero activo en la trama, el de “una tercera mano mezclando las cartas” (118).

Más allá de lo que concierne a su propia historia, las modificaciones de Dora al discurso del primer narrador importan como

glosa literaria, pues son una réplica oblicua a las prácticas del narrador omnisciente de *Der Tod in Venedig*. Irónicamente, Aschenbach es un novelista que no relata nada, sino que, al contrario, como observa Dorrit Cohn, calla y es descrito por un narrador “disonante” que resalta su comportamiento anormal (28).⁸ Dora, en cambio, se apodera de la palabra, y al contrario asimismo de la Dora del psicoanálisis, nos cuenta sin historia su propia historia, pues no deja que la afecten las lúgubres repeticiones y resonancias con las que se topa en la lectura del texto del primer narrador. Ella ironiza el territorio de su pasión: su homosexualidad no la amedrenta; el amor correspondido no la vence; la muerte en Venecia, en última instancia, no le concierne a ella sino como narradora en pleno control de su propia historia.

Al igual que ocurre en el cuento de Cortázar, *Quadern venecià* de Àlex Susanna se aproxima al tema del amor homosexual de manera indirecta. Lector desapasionado de *Der Tod in Venedig*, como veremos, Susanna, no obstante, inscribe en su diario otra versión de la relación funesta entre Venecia y la homosexualidad en la que se involucra como punto de partida el texto de Mann. Por ser un diario, escrito durante el año en que el poeta es lector de catalán en Ca’ Garzoni, la Universidad de Venecia, *Quadern venecià* constituye ante todo un esbozo realista de la vida en la ciudad. Debido tal vez a esa índole altamente referencial del texto, la Venecia de Susanna se erige como un ámbito de la cotidianeidad, y al igual que otros diarios (como el de Virginia Woolf), *Quadern venecià* se ancla cómodamente en la representación de lo rutinario. La llegada a Venecia, por ejemplo, es del todo distinta de la que se describe en *Der Tod in Venedig* (29). No vemos simbólicas góndolas negras, como las que navegan oscuramente por la conciencia de Aschenbach (o la de Valentina), sino un autobús y un vaporetto que circulan por un ámbito cuyos códigos son los del verismo. “Entre una cosa i l’altra, son més de les cinc” (14; “Entre una cosa y la otra, son más de las cinco”), dice el autor con cierto desgan; al otro día, confiesa, no se encuentra “especialment receptiu ni emotiu” (14; “especialmente receptivo ni emotivo”).⁹

La peculiar atmósfera de la ciudad, sin embargo, se filtra poco a poco en las páginas del diario, como vemos en la entrada del 10 de noviembre: “Dia cobert, humid. [...] Diumenge trist. Tinc la impressió d’arrossegar-me pels carrers malalts d’una ciutat. Creuo, solo, el Gran Canal” (32); (“Día cerrado, húmedo. [...] Domingo triste. Tengo la impresión de arrastrarme por las calles enfermas de una ciudad. Cruzo, solitario, el Gran Canal”). Esa metáfora de la insalubridad urbana es

significativa, pues la sigue, en la próxima entrada del diario, la única alusión directa al texto de Mann, que evalúa Susanna de modo negativo por su “excés d’idees i preocupacions d’ordre abstracte” (33; “exceso de ideas y preocupaciones de orden abstracto”). Poco después, el 23 de noviembre, una Venecia decadente no ajena a la de *Der Tod in Venedig* ejerce su influjo, y el deseo de escribir poesía sorprende al autor, quien teme “escriure les típiques ‘postals’ de turista culte, melangiós i sensible” (45; “escribir las típicas ‘postales’ de turista culto, melancólico y sensible”). El resultado de esa labor será *Palau d’hivern* (1987), libro de poemas en cuya nota final Susanna repite las palabras del diario: “Un cop instal·lat a Venècia, tenia ben clar que no volia escriure els típics poemes de turista culte, sensible i melangiós, que tothom, tard o d’hora, ha acabat escrivint sobre aquesta ciutat enllaminidora i diabòlica” (67; “una vez instalado en Venecia, tenía bien claro que no quería escribir los típicos poemas de turista culto, sensible y melancólico, que todo el mundo, tarde o temprano, ha acabado escribiendo sobre esta ciudad cautivante y diabólica”). Sin ser para nada un conjunto de postales turísticas, lo cierto es que *Quadern venecià*, dentro del marco de lo cotidiano, contiene referencias cultas, sensibles y melancólicas; de igual manera, los poemas de *Palau d’hivern*, como ya anuncia el título, también repiten, si bien desde otra estética, los consabidos aires de una Venecia de honda raigambre literaria.

“Lírico y obvio”, acaso protestaría un lector semejante a Dora, pero en la escritura de Susanna prevalece una tensión mayor entre una Venecia fijada por arquetipos y otra Venecia realista y desmitificada. Aquélla, de momento, amenaza con dominar las páginas de *Quadern venecià*. A pesar de la insistencia en lo cotidiano, la extrañeza de la ciudad ejerce su imperio. El *acqua alta*, que suele inundar en invierno los *palazzi* venecianos, no es sólo un elemento climatológico verificable, sino también un emblema de Venecia como espacio pleno de irrealidad: “És impressionant veure la plaça de Sta. Maria Formosa completament inundada per l’aigua i convertida en un llac d’on afloran l’església i els palaus del voltant. Enmig de l’aigua, uns quants fanals solitaris acaben d’arrodonir la irrealitat d’aquest paisatge” (96; “Impresiona ver la plaza de Santa Maria Formosa completamente inundada por el agua y convertida en un lago donde afloran la iglesia y los palacios del contorno. En medio del agua, unos cuantos faroles solitarios acaban de redondear la irrealidad de este paisaje”). Esa Venecia espectral y especular, no la realista o prosaica, se repite visualmente justo en el centro del libro, en las oscuras fotografías de arcos y puentes de una

ciudad que da la impresión de estar deshabitada.¹⁰

Pero como para contrarrestar esa aparición, el texto de Susanna ejecuta un curioso acto de represión: Venecia, paulatinamente, desaparece de las páginas del cuaderno veneciano. Abundan las digresiones narrativas a través de las cuales la claustrofobia veneciana, motivo central en Mann, cede ante un comentario sobre la última película de Fassbinder (26) o una anécdota de la infancia de Borges (28). Más aún, la presencia de Venecia se suspende cuando el poeta viaja a otras ciudades y países, o bien cuando pasa temporadas en Barcelona. Así, la visión de la ciudad se funda no sólo en lo que se nos dice de ella, sino en su gradual desdibujo y, en última instancia, su ausencia casi completa del texto.

El hecho de que *Quadern venecià* deja de habitar la ciudad del título tiene como anuncio y posible explicación el epígrafe del libro, tomado de Jaime Gil de Biedma: “Sí, las ciudades exquisitamente bellas no son para ser habitadas. Uno acaba por sentirse tan irreal como ellas y por vivir en una continua anticipación de un desastre inminente” (11). Las palabras de Gil de Biedma, el poeta homosexual cuya muerte es aquí inminente (fallecerá en enero de 1990), abren el diario de Susanna; el desastre, sin embargo, no ocurre en Venecia, y el triángulo de Mann—homosexualidad, Venecia, muerte—se fragmenta para crear otra visión de la diferencia sexual, carente del contagio mutuo y al parecer inevitable que rige el desenlace de *Der Tod in Venedig*.¹¹ Si bien la única muerte en *Quadern venecià* es la de un homosexual, la percepción de Gil de Biedma desde la óptica de Susanna en estas páginas es una de alta consonancia (si nos valemos de la conceptualización de Cohn fuera del contexto ficcional), ajena a la cruda mirada con la que el narrador de Mann contempla a Aschenbach. Lejos de desligarse, el texto de Susanna constituye entonces una elegía apasionada y compasiva por el poeta muerto.

Como en los relatos de Mann y de Cortázar, Venecia es aquí un espacio insólito, pero Susanna emplea una metáfora distinta —la de una casa— para fundir su propia visión e incluso su propio lenguaje con los de Gil de Biedma. Un pasaje en específico, escrito tras una corta estadía en Vicenza, instauro oblicuamente un eje semántico que marca la afinidad entre los dos poetas españoles:

La ciutat es converteix en una obsessió, impossible com és treure-se-la de sobre. I és que un, a Venècia, quan surt de casa, continua passejant per casa seva: res no trenca les nostres

oracions, i diguem que Venècia, tota ella, es converteix en casa teva. Una casa que només abandones quan entres a l'estació per agafar el tren o vas al piazzale Roma per agafar el cotxe. Si això no es produeix, la ciutat cada cop és més obsessiva, en el millor dels sentits, perquè un constantement se'n meravella, d'aquest fet. Va bé, però, de tant en tant abandonar aquest "paradís", ni que sigui pel posterior plaer de retrobar-lo. És llavors que la ciutat ha calat fons en un. (68)

[La ciudad se convierte en una obsesión, imposible como es sacársela de encima. Y es que uno, en Venecia, cuando sale de casa, continúa paseando por su casa: nada rompe nuestras oraciones, y digamos que Venecia, toda ella, se convierte en tu casa. Una casa que sólo abandonas cuando entras en la estación para tomar el tren o vas al piazzale Roma para tomar el coche. Si eso no se produce, la ciudad es cada vez más obsesiva, en el mejor sentido, porque uno constantemente se maravilla de ella, de este hecho. Va bien, empero, de vez en cuando abandonar este "paraíso", aunque sólo sea por el placer posterior de reencontrarlo. Es entonces que la ciudad ha calado hondo en uno.]

Significativament, la obsessió no se origina en sombríes premonicions, com les de Aschenbach o les de Valentina, sino en algo contrari: la impressió de que la ciutat entera prolonga los espacios de la domesticidad. El tránsito entre lo familiar y lo extraño no es siniestro o lúgubre, como lo propone el *unheimlich* freudiano, sino lo contrario: motivo de maravilla y de placer. Sin embargo, la palabra "paraíso" va entre comillas, como indicio de una duda esencial; no sorprende, pues, el uso del adjetivo "diabólica" (67) con el que también se describe la ciudad en *Palau d'hivern*. ¿Qué es, entonces, Venecia? ¿Recinto doméstico o espacio público? ¿Paraíso o infierno? Página a página, Venecia se construye y reconstruye como un ámbito textual contradictorio. Por un lado, esa extraña Venecia, ese paraíso donde se anticipa el desastre, aparece domesticada, convertida en habitación propia a través de la escritura; uno posee a Venecia para no ser poseído por ella, y en esa tentativa de dominio el texto se repliega en la estructura familiar del diario, donde la repetida narración de lo cotidiano difumina lo obsesivo y lo irreal. Por otro lado, Venecia impone los espejismos de su pasado literario. La última visión de la ciudad es

en el mes de junio, desde la terraza de un *palazzo* particular; la hora del día es el crepúsculo:

Aquest capvespre hi ha una especial vaporositat en l'atmosfera. Llum lleument velada i esmorteïda, però alhora prou nítida. De la terrassa estant, plena de geranis i flors enceses, es veuen totes les cúpules i campanars de les esglésies de Venècia, [...] Mai el seu paisatge no m'havia semblat tan oriental i fantasmagòric com aquest vespre. [...] A primer terme, l'església de Santa Maria Formosa, el palau abandonat de la plaça. El campanar, colltort, sembla de cartró. [...] La vista recorre una i altra vegada la carena de cúpules i campanars de la ciutat. Amb calculada lentitud, però, la fosca va engolint el paisatge fins a dissoldre'l totalment davant els nostres ulls. (169)

[Este atardecer hay una especial vaporosidad en la atmósfera. Luz levementemente velada y amortiguada, pero a un mismo tiempo bastante nítida. Desde la terraza, llena de geranios y flores encendidas, se ven todas las cúpulas y campanarios de las iglesias de Venecia. [...] Nunca su paisaje me había parecido tan oriental y fantasmagórico como este atardecer. [...] En primer término, la iglesia de Santa Maria Formosa, el palacio abandonado de la plaza. El campanario, torcido, parece de cartón. [...] La vista recorre una y otra vez la carena de cúpulas y campanarios de la ciudad. Con calculada lentitud, sin embargo, la oscuridad va tragándose el paisaje hasta disolverlo totalmente ante nuestros ojos.] (169)

Pocos días después de esta visión, Susanna regresa de nuevo a Barcelona. Venecia, con sus cúpulas y campanarios de aspecto marino y oriental –no sólo un rasgo arquitectónico, sino acaso un recuerdo del cólera asiático que provoca el desenlace de la trama de Mann– termina por desaparecer. En Barcelona, sin embargo, algo ocurre. Susanna tiene un sueño con Gil de Biedma: “en Jaime, después de venir-me a veure a Venècia, mor. [...] Recuerdo vagues imatges de la seva estança a Venècia: passejades amb gòndola sota la pluja i el vent... Després, sobtadament, em trobo assistint al seu enterrament en una prou sumptuosa església: la basílica de San Marco” (186; “Jaime, después de venirme a ver a Venecia, muere. [...] Recuerdo vagas imágenes de su estancia en Venecia: paseos en góndola bajo la lluvia y el viento... Luego, súbitamente, me

encuentro asistiendo a su entierro en una bien suntuosa iglesia: la basílica de San Marco”). En este punto el diario se transforma. Si bien restan más de veinte páginas de apretada escritura, Venecia, con su basílica de rasgos bizantinos, se difumina casi del todo, como un signo del cual fuera preciso apartarse. Susanna pasa el verano en España, va a Madrid y a Cuenca, y en septiembre parte hacia Palermo. El día 19 deja Sicilia, pero su destino, Venecia, no se menciona. El próximo apunte del diario, el día 25, comienza con una nueva salida de la ciudad, rutinaria como la primera llegada: “Sortim de Venècia, en tren, a les nou del matí” (200; “Salimos de Venecia, en tren, a las nueve de la mañana”). Curiosamente, el regreso a Venecia se resuelve narrativamente en una elipsis, un silencio. El poeta vuelve a la ciudad una vez más, pero esta vez la deja definitivamente. Un prosaico motoso lo conduce hacia el aeropuerto, sin melancolía y con ganas de volver (207); el fatalismo desaparece y triunfa la fuerza de voluntad.

Es verdad que el sueño de una muerte en Venecia es una de las últimas imágenes de la ciudad, donde reaparecen las negras góndolas y el mal tiempo; Venecia, mitad cuento de hadas, mitad trampa para los extranjeros, recobra su asociación con la homosexualidad, la enfermedad, el desgaste. Pero si Gil de Biedma no sobrevive como Dora, tampoco muere, como Aschenbach, sin voz, en manos de un narrador hostil. En *Quadern venecià* es el habla firme del poeta muerto la que abre y permea la ciudad escrita por Susanna, y esa clave modula la lectura y la interpretación del texto. Como sugiere “Negra ciutat”, uno de los poemas de *Palau d’hivern*, la amenaza de la muerte de Venecia, siempre a punto de hundirse en el Adriático, es, gracias a las metáforas, al influjo de la escritura sobre nuestra percepción de la realidad, una forma de vida. El hablante contempla las oscuras piedras de Venecia y enumera los elementos de la ciudad: casa, puertas, ventanas, basura, madera, cristal, alfombras. Por medio de la poesía, los negros canales se convierten en las venas que sustentan el cuerpo mortal, el cuerpo acaso ya muerto, de Venecia:

Per les venes del seu cos
 flueix, fosca, la mort,
 però tant va la mort al cor
 que el cor batega, insensible,
 fins i tot després de mort. (19-20)

[Por las venas de su cuerpo

fluye, oscura, la muerte,
 pero tanto va la muerte al cuerpo
 que el corazón late, insensible,
 incluso después de muerto.]

La sangre es muerte y es vida. Se trata de un concepto barroco, artificial, engañoso; en todo caso, no es una ecuación literaria menos verdadera que la muerte ineludible de Aschenbach en Venecia.

Roberto Ignacio Díaz
 University of Southern California

Notas

¹ John Pemble traza las conexiones entre el espacio urbano de Venecia y el culto europeo de la decadencia: "The city was a theatre of masks and *maquillage*; a temple of the abnormal and the perverse; a hospital of pathological process. And Venice was the quintessential city. There were no slums more slummy than the Venetian back canals, with their leprous buildings and odour of decay; while in the great Venetian palaces there was an unparalleled example of human contrivance at odds with nature" (2). Pemble también hace referencia a la asociación, en el contexto veneciano, de los alemanes y la homosexualidad (49).

² Edward Said percibe en esa epidemia llegada de ultramar un comentario sobre los efectos del imperialismo: "In Mann's great fable of the alliance between creativity and disease [...] the plague that infects Europe is Asiatic in origin; the combination of dread and promise, of degeneration and desire, so effectively rendered by Aschenbach's psychology is Mann's way of suggesting, I believe, that Europe, its art, mind, monuments, is no longer invulnerable, no longer able to ignore its ties to its overseas domains" (188). En *Death in Venice* (1973), la ópera de Benjamin Britten basada en el relato de Mann, la percusión de raigambre balinesa evocaría la geografía foránea de la peste, así como la voz de un solo bajo barítono, que canta siete papeles distintos, constituiría una traducción operística de las repeticiones del texto de Mann. Véase Philip Brett, "Eros and Orientalism in Britten's Operas".

³ Algunas traducciones a veces reformulan las repeticiones del original alemán, escamoteando los efectos del texto. Véase, por ejemplo, la versión de Rivas y Schiaffino: "sus singulares ojos soñadores" (39) y

“sus singulares ojos de ensueño” (95). En este artículo, las traducciones provienen de esa versión, con algunas modificaciones mías, como ocurre en este caso.

⁴ “La barca, o nueva visita a Venecia” no es el único texto de Cortázar en el que los viajes y la muerte se asocian estructuralmente; véase también “La isla a mediodía” y “El anillo de Moebius”. Otros relatos contemporáneos en los que se juntan el turismo y la muerte en Venecia son *Don't Look Now* (1970) de Daphne du Maurier y *The Comfort of Strangers* (1981) de Ian McEwan, si bien en éste Venecia no se menciona de modo directo. (La versión cinematográfica del texto de McEwan, en cambio, sí se ubica claramente en Venecia.)

⁵ Para un estudio de “Bruchstück einer Hysterie-Analyse” en el contexto de la ficción moderna, ver Joseph Boone, *Libidinal Currents* 115-40.

⁶ Para Evelyn Picon Garfield, la contribución esencial de la segunda versión es la homosexualidad revelada de Dora: “Allá lo innovador consiste en la nueva voz de Dora, más por su perspectiva lesbiana totalmente ignorada en el original que por su crítica estética del cuento” (92). Si pensamos en esto, y en otros cuentos de Cortázar en los que se trata el tema de la homosexualidad (“Las babas del diablo”; “Los buenos servicios”; y, tal vez, como señala Garfield [92], “Las caras de la medalla”) sorprende un tanto la ausencia de un capítulo dedicado al autor en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook* (ed. David William Foster).

⁷ Freud habla del efecto que produce el caminar por una habitación oscura y tropezar una y otra vez con el mismo mueble. Pero antes Freud ha contado su experiencia en una ciudad italiana; extraviado, el psicoanalista deambula por la ciudad y da repetidas veces con la calle de las prostitutas. ¿Es esto *unheimlich*, como nos dice el autor, o se trata en cambio—sobre todo si reparamos en que Freud es el protagonista—de un evento de alta comicidad?

⁸ En *Transparent Minds*, Cohn distingue entre “disonancia” y “consonancia” en la ficción psicológica narrada en la tercera persona: “These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates” (26). En el caso de Aschenbach y del narrador de *Der Tod in Venedig*, texto que Cohn ve como un ejemplo paradigmático de disonancia, la narración

recuerda las prácticas del psicoanálisis: "Without necessarily implying omniscience—Mann's narrator takes on a pose of speculative puzzlement—this conceptual language shows that a dominant narrator presents the inner life in a manner as far removed from the psychic experience itself as a psychiatrist's diagnostic notes might be from his patient's free associations" (28). Ver también Dorrit Cohn, "The Second Author of *Der Tod in Venedig*".

⁹ Las traducciones al castellano de las citas de *Quadern venecià* y de *Palau d'hivern* son mías.

¹⁰ Las fotografías son de Xavier Susanna. Para un análisis de la función de los elementos paratextuales en el significado de una obra, ver Gérard Genette, *Seuils*.

¹¹ Para el tema de la homosexualidad en Gil de Biedma, ver Robert Richmond Ellis, "Time, the Self, and the Serious Illness of Jaime Gil de Biedma", y Jonathan Mayhew, "'At Last the Secret is Out': Re-Reading Jaime Gil de Biedma".

Obras citadas

- Boone, Joseph Allen. *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*. Chicago: The U of Chicago P, 1998.
- Brett, Philip. "Eros and Orientalism in Britten's Operas." *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Ed. Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. New York: Routledge, 1994. 235-56.
- Cohn, Dorrit. "The Second Author of *Der Tod in Venedig*." *Critical Essays on Thomas Mann*. Ed. Inta M. Ezergailis. Boston: Hall, 1988. 124-43.
- . *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton UP, 1978.
- Cortázar, Julio. "La barca, o nueva visita a Venecia." *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1977. 107-160.
- Ellis, Robert Richmond. "Time, the Self, and the Serious Illness of Jaime Gil de Biedma." *Letras Peninsulares* 8.3 (Fall 1995-Winter 1996): 373-88.
- Foster, David William. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." *Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt: Fischer, 1993. 135-72.

- Garfield, Evelyn Picon. "Usted tiende la mano a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana* 44 (1978): 89-98.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuils, 1987.
- Johnson, Daniel. "Introduction." Thomas Mann, *Death in Venice and Other Stories*. New York: Knopf, 1991. vii-xxv.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Trad. Martín Rivas y Raúl Schiaffino. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- . *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1991.
- Mayhew, Jonathan. "'At Last the Secret is Out': Re-Reading Jaime Gil de Biedma." *Antípodas* 11-12 (1999-2000): 69-77.
- Pemble, John. *Venice Rediscovered*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993.
- Susanna, Àlex. *Palau d'hivern*. Barcelona: Columna, 1987.
- . *Quadern venecià*. Barcelona: Destino, 1989.
- Tanner, Tony. *Venice Desired*. Cambridge: Harvard UP, 1999.