



La ciudad de Venecia vista por cinco novelistas franceses

Dr. Juan Miguel Borda Lapébie
Profesor Adjunto de Francés
Facultad de Humanidades
Universidad San Pablo-Ceu

Venecia o la magia del embrujo

Más allá de los límites de un espacio urbanístico, histórico, artístico...las ciudades revisten otra realidad, en las coordenadas de un espacio mítico, donde el hombre proyecta en su imaginario los términos en los que se inscribe su relación con ese microcosmos en el que habita.

Cada ciudad tiene su aura, su propio campo de ensoñación, escenario, en cuyos límites, el ser humano interpreta su propio drama existencial. En el contexto de la creación literaria, la ciudad sirve de marco en el que se tejen e hilvanan todos y cada uno de los hilos que mueven los destinos de sus personajes. El papel preponderante de la ciudad, en la escritura, es pues incuestionable, quedando su presencia indisociablemente ligada al devenir de todo aquello que la habita. En la novela realista francesa del XIX, la ciudad llegará incluso a convertirse en el primer elemento emergente de sus páginas, acoplándose *avant la lettre* a la técnica cinematográfica del *travelling* o movimiento de cámara que va de lo general (la ciudad) a lo particular (el personaje). La ciudad, en el universo de la ficción, lejos de ser un mero telón de fondo, puede llegar a convertirse así en el corazón, las tripas en el seno de las cuales se desenvuelve la trama literaria. En algunos casos, la ciudad se convierte en un elemento primordial, dentro de la propia estructura del texto, imposible de eludir, a la hora de emprender su lectura crítica. Sólo limitándonos a la literatura francesa del XIX, con respecto a la elección de París, como escenario novelesco, contaríamos con un amplio material para analizar las múltiples funciones psicosensoriales, sociológicas, ideológicas... desempeñadas por esta ciudad, en obras tan relevantes como los *Miserables*, la *Comédie Humaine*, *Bel Ami*... En la larga serie de ciudades europeas escogidas por escritores franceses contemporáneos, Venecia ocupa sin lugar a dudas un puesto importante. Como botón de muestra, hemos escogido para nuestro estudio cinco obras: *Venises* (1971), de Paul Morand, *Les dimanches de Venise* (1998), de Michel Mohrt, *Un jeune homme de Venise* (1966), de Claude Michel Cluny, *L'absence* (1986), de Jean-Denis Bredin, y *Venise en hiver* (1980), de Emmanuel Roblès. Estos cinco títulos, además de presentar una tipología común en torno al elemento acuático, objeto de nuestro análisis, se complementan entre sí, en la medida en que pertenecen a dos registros literarios claramente diferenciados. El primero, a caballo entre la autobiografía y el ensayo, abarcaría *Venises* y *Les dimanches de Venise*. *Venises*, escrita por el polifacético y cosmopolita Paul Morand, diplomático de carrera, representa de algún modo una obra de despedida, el balance de una existencia, con la ciudad de Venecia como marco, tan estrechamente ligada a su recorrido biográfico. De este modo, a través de las páginas de la obra, van desfilando recuerdos y vivencias del hombre y del diplomático, a lo largo de un recorrido de sesenta años. Con ochenta y tres años de edad, Morand sólo pretende crear con su obra un espacio de diálogo consigo mismo, en el marco de una ciudad considerada por él como el resumen de su recorrido existencial, situado entre "las aguas fetales y la laguna Estigia".

Sobre la base de esta misma dominante acuática, sobre la que se edifica la obra de Morand, al igual que el precioso legado arquitectónico de la "ciudad nenúfar" cimentado sobre los palafitos de la laguna, se inscribe la obra de Mohrt. En ella Venecia se erige también en "confidente", retomando la expresión morandiana, para hablar el autor de sí mismo consigo mismo, en

relación con el mundo, no sólo en los límites de un espacio escritural sino también en una dimensión pictórica. Reflexiones autobiográficas / existenciales y consideraciones pictóricas representan las dos vertientes de esta obra. Remitiéndonos a las propias palabras de Mohrt no es sólo tinta, como la de Rousseau, Chateaubriand, Proust, Barrès, fervientes amantes también de la ciudad de los canales, lo que proporciona Venecia, sino también agua para mojar sus pinceles delante del caballete. *Un jeune homme de Venise* y *L'absence* representan también respectivamente un texto de despedida y adiós al igual que *Venises*, donde la ciudad se convierte en el acto final de esa gran ópera que es la vida, como la define el propio Morand. Ambas obras, desde perspectivas diferentes - la primera en el contexto histórico y decadentista de los últimos años de la República Serenísima de Venecia y la segunda, desde una estructura narratológica centrada en torno a la figura de la madre - transcurren en un universo de ensoñación lacustre, dominado por el fantasma de la muerte.

Por último, *Venise en hiver* ofrece al lector, desde el prisma fotográfico del reportero Ugo Lassner, uno de los personajes centrales del relato, unas instantáneas de Venecia "por donde vagan los fantasmas".

Ocaso de la vida (*Venises*), diálogo consigo mismo desde la creación pictórica (*Les dimanches de Venise*), fugacidad / fragilidad de lo temporal y muerte (*Un jeune homme de Venise*, *L'Absence* y *Venise en hiver*) representan básicamente los principales elementos en los que se apoyan respectivamente estas cinco obras.

Por encima del tópico *souvenir* de postal veraniega, más allá de una insulsa sucesión de pintorescas imágenes ramplonas, por desgracia tan ligadas a la iconografía veneciana, estas obras se adentran en una percepción abismal, surgida del choque frontal del "yo" con el paisaje lagunar de la ciudad de los canales. En cada uno de estos cinco títulos, la apuesta es clara: apartarse por completo de una evocación estereotipada de la ciudad, proponiendo en su lugar una imagen de ésta con una identidad propia. Algo así como lo que expresa el escritor Héctor Bianciotti, en un artículo acerca del mito literario de Venecia:

"Durante mucho tiempo, me he visto incapacitado para escribir sobre Venecia. Temía caer en la cursilería ramplona de los tópicos. Carecía aún del suficiente coraje para amar aquello por lo que tan íntimamente me siento atraído."¹

Por otra parte, Mohrt alude explícitamente a la dificultad con la que tropieza todo escritor, a la hora de enfrentarse a una ciudad cuyo caudal inspirador parece haber quedado totalmente agotado por la genialidad de los grandes maestros de la literatura, cuestión que dirime con la modesta esperanza, mediante la aportación de algo nuevo, de no caer en la reiteración:

"¿Acaso por el hecho de que Proust y Paul Morand hayan escrito sobre Venecia, tendría yo que privarme del placer de hacerlo? Espero pues no repetir lo mismo [...] o al menos contarlo de otra manera".²

Profundizando de este modo en una dimensión mítica de Venecia, plasmada en las cinco obras, desde unas coordenadas cosmológicas y ontológicas (el agua y la muerte respectivamente), nos centraremos, en nuestro estudio, en el análisis de los espacios en ellas presentes, pertenecientes tanto al ámbito profano (canales, palacios, calles, plazas, cafés...) como religioso (iglesias, cementerios...), a contracorriente de la fría visión humanista de la ciudad, por parte de Montaigne, en sus *Essais* ("Decía haberla visto distinta de cómo se la había imaginado y un poco menos admirable"), el cual, como queriendo guardar distancias con respecto a la peligrosa y letal ensoñación lagunar del lugar, opta por una tranquila desmitificación de su cautivadora y envolvente magia.

Una ciudad y un encuentro

Antes de proceder a este análisis resulta no obstante importante definir el elemento común de tres de estas obras (*Venises*, *Les dimanches de Venise* y *Venise en hiver*), generador del encuentro del "yo" con el espacio mítico de Venecia, y construido sobre la base de un soporte gráfico, de tipo pictórico o fotográfico. Tanto en Morand (dos cuadros que representan respectivamente San Marcos y la Salute, en el domicilio familiar) como en Mohrt (una fotografía de San Marcos, en el dormitorio del autor), estas representaciones aparecen ligadas a una ensoñación de la ciudad, enraizada en la propia infancia, como si la relación de ambos autores con Venecia ya viniera marcada de antemano por el dedo del destino. En el caso de *Venise en hiver*, el primer encuentro verdaderamente trascendente con Venecia de la protagonista, Hélène Morel, una joven francesa, refugiada en la ciudad de los canales para olvidar una dolorosa relación con un hombre casado, transcurre en la habitación de su nuevo lugar de residencia, a partir igualmente de un soporte pictórico: un grabado del XVIII que representa una escena del carnaval veneciano, en la que una mujer enmascarada, llevándose un dedo a los labios, manda guardar secreto a su acompañante, sobre un misterioso asunto. Dicho encuentro actuará en cambio, en el relato, de un modo diametralmente opuesto, con respecto a las obras de Morand y Mohrt, en la medida en que éste se erigirá, en la nueva vida veneciana de Hélène, en un antidesfate, inscrito en términos de ruptura con un pasado sobre el que pesa una rígida educación infligida por sus padres, en la infancia así como una consiguiente actitud ante la vida, marcada por la sumisión, la obediencia y la reserva emocional.

En cualquier caso, en los tres textos, la imagen de Venecia emerge del espacio de la infancia, a partir de unas coordenadas gráficas, al igual que la Venecia de *L'absence*, esta vez, no a través de un cuadro o una fotografía, sino mediante la figura de la madre.

En este común punto de partida (la infancia / la madre), inherente a la ensoñación mítica de Venecia de estas cuatro obras, radica precisamente el interés de este proceso de encuentro cuyo desarrollo nos llevará, a través de la geografía lagunar de los textos, fundamentalmente en los novelescos

(*L'absence y Venise en hiver*) - sin olvidar por supuesto *Un jeune homme de Venise*, aunque desde otra perspectiva inserta en una vertiente histórica, como más tarde veremos - a una *mise en abîme* de la percepción del mundo.

Venecia como metáfora del hombre

La alianza de la tierra y el agua, que para Proust evoca el carácter andrógino de Venecia, se revela principalmente como metáfora del hombre, en su vivir, como acto de supervivencia. En varios momentos del texto, Morand incide en este paralelismo. En una de sus páginas, retomando una cita del abate de Choisy, el autor habla de Venecia, como un conjunto de "tierras tan bajas que parecen salvarse milagrosamente del alcance del mar". En otra parte de la obra, también desde la intertextualidad, nuevamente de la mano de Proust, Morand abunda en este carácter metafórico y andrógino de la ciudad, tan cargado de tensión existencial: "Para la salud del alma, pensaba, al salir de San Lazzaro, es preferible elegir otra ciudad que no sea la andrógina Venecia, cuando no se sabe dónde acaba la tierra y dónde empieza el agua, como explica Elster a Albertine."³

Este milagroso ejercicio de supervivencia, el vivir, punto de encuentro de la vida y la muerte, tensado entre las ya mencionadas "aguas fetales y las aguas de la laguna Estigia", se ve irremediabilmente abocado a un término: la muerte, culminación, acto final de la vida, tan cargado de horror como de belleza. La ensoñación, por parte de Morand, de la muerte de Venecia, al término de esa lucha lagunar agua-tierra, como muerte previa a la suya propia, cabe interpretarse como un anhelo de eternidad, la memoria del hombre dejada por su paso por la tierra, como la de los tesoros venecianos inmersos parcialmente bajo el agua, emergiendo por encima de su nivel:

"A veces me imagino que Venecia muere antes que yo [...], hundiéndose no en los abismos, sino unos pocos centímetros bajo la superficie, donde emergerían sus chimeneas cónicas, sus miradores [...] Venecia se ahoga. Tal vez sería lo mejor que pudiera ocurrirle."⁴

La tensión del binomio agua-tierra de la ensoñación lagunar de Venecia, ligada al inexorable pulso que mantiene la vida con la muerte, se dirime, en *Un jeune homme de Venise*, en derrota. En el texto, nos encontramos con tres personajes que viven, en la ciudad de los canales sus últimos días.

En la obra, uno de ellos, Saint-Sever, inmerso en la contemplación de Venecia, ha decidido emplear sus últimas fuerzas para acudir a la ciudad de la belleza y el placer y poder dar así, en la medida de lo posible, un sentido a su muerte. La identificación de ésta con la progresiva conquista lagunar sobre la tierra y su extensión, el cuerpo, cobra aquí su máximo relieve. La laguna-muerte se va propagando, vampirizándolo, por el cuerpo de Saint-Sever:

"El agua de la laguna subía, bailaba, se elevaba, llenaba el cielo y corría por sus sienas. La sentía penetrar en las palmas de sus manos, en el interior de su pecho, subir, bajar.[...] Y él, paralizado, sin poder huir de ese terrible caudal."⁵

Bredin escoge también Venecia, como decorado lagunar de despedida y adios, a través del personaje principal, Claude, en compañía de su madre, aquejada de un cáncer terminal, a la que ha llevado a la ciudad de los canales para que pueda disfrutar de unos días de paz y descanso, en medio de este idílico decorado. A la llegada de Claude y su madre a la ciudad, de camino al hotel, surge nuevamente la imagen espectral de la laguna-muerte. Durante el trayecto, a través de los canales, los dos personajes pasan por delante de un cementerio:

"Claude señaló con el dedo, a su izquierda, la isla rodeada de un muro de ladrillo por encima del cual asomaban en línea unos cipreses, erguidos como guardianes, y las cruces sobre las casas de los muertos".⁶

En la geografía lagunar de Venecia, como metáfora del hombre, bajo el signo de la ensoñación mítica de la vida, como espacio existencial irremediabilmente condenado a un fin, la isla cementerio de San Michele ocupa un lugar destacado, en Bredin, y, en muy menor medida, en el texto de Emmanuel Roblès. En *L'absence*, como más adelante veremos, la isla de San Michele aparecerá vinculada a un *ailleurs* rimbaldiano, en cuyo seno el protagonista acabará rompiendo todos sus lazos terrenales con el mundo. En *Venise en hiver*, junto con los *bateaux-corbillard* (góndolas fúnebres) que surcan los canales de Venecia, la isla cementerio de San Michele, como prolongación y conquista de la laguna-muerte sobre la tierra, aparece descrita en un tono totalmente shakespeariano, envuelta en las tinieblas y con el gemido del viento agitando sus cipreses.

Por último, esta Venecia, la laguna, cuya función mortuoria y fúnebre actúa en estas obras, como metáfora del hombre, esta Venecia que se ahoga, engullida en sus propias aguas, y que ahoga todo aquello que la habita, la vida, esta Venecia cementerio, llegará también a erigirse en representación de una civilización perdida, esto es, el ocaso del sueño filosófico, como más adelante veremos, en Cluny, o en hundimiento espiritual de un continente, Europa, en el umbral del tercer milenio :

"No nos debe resultar difícil imaginar cómo en este final de siglo de horrores y de llamas, nuestra pequeña Europa, con sus catedrales y palacios desertados, podría convertirse en otra Venecia. El tañido fúnebre de sus iglesias suena también para nosotros."⁷

La laguna, los canales, amenaza constante para la tierra, arrasadora e implacable, en sus crecidas (*acqua alta*) cuyo espectáculo fantástico surge con especial intensidad en *Venise en hiver*, en el escenario único de la plaza de San Marcos, se halla también en contacto, en los cinco textos, con el mármol frío y fúnebre de los palacios, iglesias, escalinatas... El mármol, en

su encuentro con el agua, se convierte en un elemento importante de la visión mítica de Venecia como ciudad cementerio. En el polo opuesto al binomio agua-cuerpo y de su expresión en la evocación de la muerte como proceso de descomposición orgánica y putrefacción, objeto más adelante de un análisis más profundo en relación con las obras de Cluny y Bredin, el binomio agua-mármol nos adentra en una ensoñación pétreo de la muerte. Este contacto del agua con el mármol cobra una especial relevancia en *Un jeune homme de Venise*, donde los pasos de la muerte resuenan sobre la fúnebre superficie marmórea:

"Y de ahora en adelante la muerte le seguiría a todas partes, bebería de su vaso y oiría sus pasos sobre el pavimento de mármol de Venecia."⁸

La ensoñación lagunar como espejismo

Venecia, esa ciudad que, como lo expresa Morand, "ha tomado el partido de los poetas al erigirse sobre las aguas", es espejismo, ilusión, reflejo de la quimera humana en la superficie de los canales. Será en la Venecia dieciochesca, amante del placer y la belleza terrenales -"Venecia está enamorada del placer y la belleza", exclamará uno de los personajes de *Un jeune homme de Venise*- donde el reflejo-espejismo adquirirá su mayor expresión. Las aguas de los canales reflejarán de noche las logias iluminadas de los palacios, como el de Monselice, procurador de la ciudad, cuyas luces se proyectarán en las aguas del Gran Canal, en el transcurso de la fiesta celebrada, con motivo del cumpleaños de su hijo, Tomaso:

"En el palacio de los Monselice, las arañas de la gran sala del primer piso se hallaban iluminadas y algunas lámparas ardían en la sucesión de pequeños salones dorados y rojos. El Gran Canal sólo reflejaba las luces de la logia de la sala."⁹

Este reflejo de los palacios en las aguas de los canales actuarán, en el texto de Cluny, a modo de elemento recurrente, en el marco de una evocación decadentista de Venecia, cuyo brillo, poder y esplendor, cerca ya de su fin, no son más que un espejismo. Al tiempo que el agua refleja trémulamente en la oscuridad de la noche los deslumbrantes y mágicos interiores palaciegos de la ciudad, también ésta arrastra consigo el tiempo, haciendo así cada vez más cercana la muerte:

"Su corazón vuelve a latir pausadamente y los fragmentos brillantes del tiempo que las aguas del canal arrastraban se reagruparon poco a poco. Las ventanas de los palacios resplandecían por encima del gentío, las barcas y las góndolas."¹⁰

Esta "fusión de la piedra y el agua", puesta de relieve mediante el juego del reflejo-espejismo, mencionada por Mohrt, desde una reflexión pictórica, dará lugar pues, en el texto de Cluny, a un espacio mítico veneciano, expresión de

una búsqueda inmanente de placer y belleza, ineludiblemente abocada a la destrucción, como toda empresa humana. El cruel y descarnado punto final del sueño quimérico de la belleza terrenal, quedará plasmado en la figura de una vieja *catin* (prostituta) sola y abandonada, en Cluny, o en el cuerpo deforme e hinchado de la madre de Claude, en Bredin, donde la imagen del vientre y de las carnes flácidas se repetirá obsesivamente, como más adelante podremos ver.

El carácter caduco de la belleza humana, como expresión cruel y engañosa de la existencia, en el espacio mítico de Venecia, presente en Cluny y Bredin, presenta cierta analogía con el análisis de Giorgio Bassani (*Magazine Littéraire*), acerca de la ensoñación de Venecia en la obra de Ben Jonson, *Volpone*. En ella, dice Bassani refiriéndose a un pasaje concreto de la obra, la ciudad de los canales aparece como un bello cuerpo de mujer inanimado y muerto, en una dinámica de ilusoria y estéril persecución errática de la vida, a cuyo contacto se derrite y se convierte en sangre.

"¡[Venecia], qué maravilla, la estrella ardiente de Italia...! Y una carne que al tocarla se derrite y se convierte en sangre."¹¹

Esta fusión de la piedra y el agua es retomada por Mohrt, desde el ámbito de la pintura, a través concretamente de un cuadro de Monet que representa un palacio veneciano, visto desde los reflejos de un canal.

Un elemento importante del complejo andamiaje de la ensoñación veneciana está igualmente compuesto por el binomio agua-cielo.

Desde la ventana de la habitación en la que se aloja Claude, con su madre, éste contempla la maravillosa vista del "Gran Canal cuyas aguas temblorosas acarician el cielo azul". Este elemento, aunque no muy importante en el texto de Bredin, adquiere, sin embargo, un fuerte relieve, en la góndola fúnebre, con el féretro de la madre, a bordo de la cual se encuentra Claude que, junto con un sacerdote y los enterradores, se dirige a la isla cementerio de San Michele, para asistir al sepelio. En el transcurso de la travesía, la góndola, transfigurada en un *ailleurs* rimbaldiano, un monte Tabor, se convierte en el escenario de un estado de felicidad y dicha infinitas. Una vez celebrado el entierro y tras la marcha del celebrante y sus acompañantes, Claude decidirá quedarse en la isla, consumándose en ella su misteriosa desaparición del mundo. En esta *transfiguración* de Claude, se borrarán los límites que separan el agua del cielo, fundiéndose ambos elementos en un todo, tal vez, la Eternidad.

"Apenas distinguía el cielo del agua, el cielo en el agua [...], el agua en el cielo transparente. Una paz le venía desde muy lejos, una paz semejante al silencio, a la laguna, a las islas, una paz llegada del horizonte desvanecido, de ese movimiento furtivo, continuo, a la superficie del mar, de la piel, algo así como un estado de felicidad."¹²

En el marco de esta fusión agua-cielo, se produce, en el texto de Bredin, un giro de ciento ochenta grados, en lo que respecta a la ensoñación de Venecia.

La persistente y obsesiva imagen de los estragos del tiempo en el cuerpo, a través de la no menos recurrente referencia al vientre hinchado y flácido, representación en la que más adelante nos detendremos, la destartalada, insalubre y viscosa Venecia, sus burdeles, su oscuridad... se apartarán par dejar paso a un espacio mítico de Eternidad.

En Cluny, el binomio agua-cielo, sirve para celebrar la grandeza y belleza de Venecia. Si bien el agua, íntimamente vinculada, en el texto, al cuerpo (binomio agua-cuerpo), nos adentra en el campo de la muerte, inscrita en términos de descomposición y putrefacción, como más adelante veremos, el binomio agua-cielo, se convierte en expresión del decorado grandioso y monumental de la República Serenísima. Ambos binomios constituyen de algún modo las dos caras de una misma moneda. Detrás de los fastos y esplendores de la Venecia de los Monselice, se oculta la fragilidad sobre la que ésta se asienta. De este encuentro agua-cielo, por encima de "las cortas olas cortantes de la laguna", el cielo muestra "su magnífico orgullo que le confieren la gloria, el poder y el oro". El esplendor de esta sociedad dieciochesca, marcada por la búsqueda del placer, vuelve a reflejarse aún con más brillo, en el espectáculo pirotécnico que ilumina las aguas del Gran Canal, con motivo de la fiesta celebrada en honor a Tomaso Monselice.

"Cien soles se avanzaron sobre el agua negra del Gran Canal, salpicando los palacios, envolviendo la multitud de góndolas y barcas, en un polvo de fuego."¹³

La alianza agua-cielo surgirá nuevamente en la descripción del sublime espectáculo del alba, en la plaza de San Marcos, prodigio natural que congregará a decenas de venecianos:

"En verano, los venecianos acuden a tomar chocolate delante de San Marcos, cuando el sol se levanta sobre el archipiélago y acaricia suavemente las tejas de los tejados."¹⁴

Entre el agua y el cielo del paisaje veneciano, la bruma, que desempeña igualmente un papel importante en la ensoñación de Venecia. En el texto de Emmanuel Roblès, la bruma nos presenta una ciudad de espectros hundiéndose lentamente en sus aguas, en el marco de una iconografía muy cercana a la estética romántica, reflejo de "la tristeza fisiológica y el agotamiento de la ciudad de los canales", como señala Mohrt retomando una frase de la obra *Amori et Dolori Sacrum*, de Barrès. Los palacios, la plaza de San Marcos, la Salute... apenas se distinguen tras la espesa bruma veneciana que da a la ciudad un carácter fantasmagórico de irrealidad. La función metafórica mortuoria, expresada por el agua, queda de este modo completada y reforzada por la presencia de la bruma. En *L'absence*, la bruma no sólo forma parte del paisaje exterior veneciano, como en *Venise en hiver*, sino que también acaba integrándose en el propio paisaje interno de quienes lo habitan. En relación a la madre de Claude y su estado físico de debilidad extrema, Bredin se referirá a la bruma para designar aquello que se interpone entre ésta y la vida. La imagen de la bruma, en *L'absence*, se convertirá por lo tanto en expresión metafórica de la cercanía de la muerte, dentro de la

misma función del mármol sobre el cual resuenan los pasos fúnebres, en la obra de Cluny.

Esta interiorización del paisaje externo se producirá en términos análogos, con el personaje de Hélène Morel cuyo estado emocional halla su más palpable expresión en el decorado brumoso de la ciudad:

"Cada día que pasaba, Hélène se sentía más unida a esa Venecia adormecida por el frío, admirando en ella sus repentinos y maravillosos cambios de luz. Todo ese decorado brumoso podía en un instante recobrar sus líneas precisas."¹⁵

El gato o la fatalidad del destino

Si en Morand, Mohrt y Cluny, la presencia de los gatos no va más allá de lo meramente pintoresco y anecdótico¹⁶, en los textos de Bredin y Roblès, estos constituyen un elemento relevante, en el entramado textual que configura la ensoñación veneciana de la muerte. *L'absence* incorpora este animal, considerado maléfico en numerosas mitologías, en el decorado de una Venecia húmeda, insalubre y pestilente. El gato, al igual que el agua o las carnes flácidas, representa un elemento constitutivo de esa metáfora de la muerte, o de su sombra, de la que es portador el paisaje veneciano.

En una de sus excursiones solitarias - un viaje a la isla de Torcello - por el espacio lagunar de Venecia, Claude se ve confrontado a este *maléfico* paisaje:

"Se fue solo a Torcello. El barco se deslizó por unas aguas sucias, entre unos muros de ladrillo, invadidos por las zarzas, los gatos, los árboles muertos. La lluvia, una lluvia tranquila duró todo el día."¹⁷

En *Venise en hiver*, aunque menos vinculada al universo de la descomposición y putrefacción, esta imagen se convierte también en signo de negros presagios.

El reencuentro con la infancia

La tristeza y desolación del universo veneciano de *L'absence* y *Venise en hiver*, textos por otra parte ambientados en una misma estación, la decrepitud y melancolía de la Venecia morandiana del periodo de entreguerras, cuyo letargo sólo se ve alterado por la presencia de un grupo de literatos franceses, todos ellos fervorosos amantes de la ciudad, ritualmente congregados todas las tardes, en el café Florian, en torno a su jefe espiritual, Henry de Régnier, aparecerán estrechamente ligadas a la evocación de la infancia, no precisamente como paraíso perdido sino como espacio de tiempo de la memoria, cargado por el sentido del deber, la disciplina y la tristeza. Será a

través de estos rasgos donde convergerán ambas representaciones, respectivamente relacionadas con un segmento autobiográfico (la infancia) y una ciudad (Venecia). En las tres obras, el tono grisáceo tirando a negro del territorio de la infancia, como las aguas de los canales, sale persistentemente al encuentro de la memoria, mediante el contacto con la ciudad. Para Morand, su naturaleza humana, plegada ante una asfixiante y encorsetada educación, ha reencontrado su razón de ser, en el idílico marco de Venecia:

"Siempre he percibido la infancia como un estado inferior. Era dócil, acostumbrado a la inmovilidad, preocupado por respetar la economía, virtud teologal. Llegué a la edad de estudiante sin haber amado, ni entendido, ni visto nada. En Venecia, mi ser recibió su primera lección del mundo, a la salida de clase, donde nada había aprendido."¹⁸

Lo mismo representará la ciudad de los canales para Hélène Morel:

"Era cada vez más consciente, sin embargo, que desde su infancia, su alma nunca se había echado a volar, condenada a arrastrarse al ras de una existencia estrecha, sin posibilidad de evasión."¹⁹

La proyección de la infancia de Claude, en *L'absence*, revestirá una fisionomía muy similar -marcada también por el cumplimiento del deber- cuya sombra no hará sino enturbiar su existencia:

"Siempre había estropeado cada momento de su vida. Según él, todo era culpa de su educación, la cual sólo le había dado a conocer dos tipos de situaciones seguras: el deber por realizar y el deber realizado."²⁰

Si bien para Morand y Hélène Morel, Venecia representa un espacio de libertad y redescubrimiento de la existencia, frente a una infancia y juventud grises, en unas coordenadas míticas de la ciudad, basadas en angostas profundidades, miedos, clausura...para Claude, desde una dimensión igualmente dura y fría de los primeros años de la vida, Venecia acabará convirtiéndose en un territorio de reencuentro e intento de reconciliación con la madre y el pasado. Los elementos externos del paisaje veneciano harán continuamente emerger a la memoria imágenes fugaces del pasado cuya carga no siempre será fácil de sobrellevar.

El grabado dieciochesco del carnaval, inscrito en una función de antidesestino, en *Venise en hiver*, como antes apuntábamos, un avión que sobrevuela los canales, dejando tras él retazos del pasado, en *L'absence*, no son más que dos situaciones, a modo de ejemplos, entre otras muchas, que reavivan la memoria, poniendo de relieve, en los tres textos, una permanente conexión entre ciudad e infancia.

En este contexto, la iglesia desempeña un papel importante, en el reencuentro de los personajes con su pasado. En *Venises*, *Venise en hiver* y *L'absence* el espacio sagrado orienta a los personajes hacia un reencuentro con la infancia:

"Claude caminó toda la tarde, descubrió nuevas iglesias, donde entraba, se sentaba, y a veces, se arrodillaba para reencontrar sus gestos de la infancia."²¹

La iglesia de San Marcos también actúa, en *Venises*, a modo de elemento de inmersión en el universo de la infancia:

"La iglesia de San Marcos siempre la he conocido, en mi infancia, gracias a una acuarela colgada de la pared de mi habitación."²²

La iglesia, en la profundidad de la penumbra, recogimiento y silencio, en la que se desvanece el presente, se convierte en el escenario donde irrumpen con toda intensidad la infancia, el pasado cuyos laberínticos y tortuosos contornos se armonizan con el barroquismo arquitectónico del decorado en el que se desenvuelven. La "maleza de cirios" que iluminan la estatua de una Madona profusamente vestida, hace surgir a la superficie de la memoria de Hélène Morel, desde la penumbra de la iglesia, los fantasmas del pasado. San Moises, con su sobrecargada ornamentación barroca y sus decenas de velas ardiendo delante de los altares, trae a la memoria de Morand los reencuentros con su madre, cada día, a su salida de misa.

El templo vacío y oscuro en el que Claude se detiene unos instantes, proyecta en su memoria una celebración religiosa, con motivo de la Ascensión, en la iglesia de Morgat, cuando él sólo tenía quince años. La visión de su madre, joven, delgada y hermosa, con su vestido blanco, se superpone, en la mente de Claude, a su actual físico grueso, deforme y minado por la enfermedad. La sombra del pasado, que refleja en la memoria de Claude el espacio mítico de la iglesia, forma parte de una obsesiva ensoñación de una madre ausente, fría, despreocupada de sus hijos y sólo entregada a sus amantes. La iglesia, en el errático deambular de Claude y Hélène, en sus respectivos universos existenciales, no hace sino despertar viejos demonios del pasado.

La ensoñación de Claude - bastante coincidente con la representación de la madre perdida, tan reiteradamente presente en el conjunto de la obra de otro gran escritor francés contemporáneo, Michel del Castillo - junto con la de Hélène y Morand transcurrirán pues en un mismo marco. La iglesia, dotada de luz propia, a través del resplandor de las velas²³, reflejo del histórico apego de un pueblo a sus tradiciones religiosas, brilla con especial intensidad, en el reencuentro con el pasado y la figura de la madre, como en el caso de *L'absence*.

En Cluny, desde los presupuestos ideológicos y la percepción del mundo de la Ilustración, la iglesia desempeña una función textual totalmente opuesta a la de las tres obras a las que acabamos de referirnos.

Esta, vaciada de toda su dimensión espiritual y religiosa, aparece como un espacio, erigido en mera prolongación y extensión de la laicización social y culturalmente impuesta por las nuevas ideas filosóficas del siglo. Privada pues de su contenido sagrado, la iglesia también renuncia a su función

textual de referencia al pasado para insertarse en un territorio de gozo inmanente y sensual de un presente, basado en la búsqueda desenfadada y quimérica de la felicidad terrena. Como ejemplo más relevante de esta idea, cabe destacar la recreación dieciochesca que Cluny hace de San Marcos, a través del informe dirigido por un misterioso agente al secretario de los Inquisidores:

"Entré en la iglesia de San Marcos para asistir a un oficio y presenciar el jolgorio del que me habían hablado, incluso durante las misas y vísperas. Había varias mujeres con sandalias y patricios con *tabarros*. Numerosas parejas iban y venían, riéndose con gestos y caricias que causaban un gran escándalo entre las personas devotas. Se comenta que a todas horas tienen lugar, en la iglesia, galanterías obscenas y que en ella se venden libros prohibidos."²⁴

La percepción abismal del universo, a través del reencuentro con el pasado, surgido de la penumbra del espacio mítico de la iglesia, puede hallar su antídoto, como en *Venise en hiver*, en el recorrido del trazado laberíntico de las calles. El permanente acoso de los espectros con los que Venecia suele asaltar a sus visitantes puede eludirse mediante el enrevesado y tortuoso deambular por sus calles. Tal es el caso de Hélène Morel que, con el fin de dar esquinazo al agónico cortejo de recuerdos, decide perderse, en un momento dado de la novela, en el laberinto veneciano, laberinto al que también alude Mohrt, en *Les dimanches de Venise*, designándolo como "senderos de Dios", en referencia a la expresión de un personaje del *Mercader de Venecia*.

La máscara o la muerte del sueño filosófico

La escena del carnaval veneciano, representada en el grabado de la habitación de Hélène Morel y reflejo de su paisaje interno, inscrito en grisáceos y monótonos términos de sumisión y acallamiento emocional, pone de relieve un importante elemento inherente a la ensoñación mítica de Venecia: la máscara. Será en *Un jeune homme de Venise*, en el marco del carnaval veneciano, donde la máscara desempeñe una función textual realmente importante. En el doble plano, en el que se inserta el texto de Cluny, constituido, por un lado, por la sombra de la muerte - muerte de Saint-Sever, Fabiano y Borsi y ocaso de una civilización, amenazada por el poderío naval de los turcos - y, por otro, por el *modus vivendi* de la República, basado en el disfrute del placer y la belleza, la máscara se interpone entre estas dos realidades con el fin de conjurar el peligro que, para su supervivencia, la primera representa para la segunda. La máscara, revestida del mágico pero ilusorio poder de alejar los demonios de la mente del hombre, afanado por apartar la mirada de su finita y mortal condición, no hará sino fracasar en su empresa, situando a éste en el extremo opuesto de su inicial punto de mira, al abrirse aún más su herida sangrante -la percepción abismal del universo- convertida en un espacio latente y espectral de miedos y sombras, espoleado por la impotencia de huir de su realidad existencial, a

través del bullicio y la dispersión de la fiesta veneciana. En pleno fragor del carnaval, el abate Giovanni Montovano, en compañía de Saint-Sever y su amante, Laura Foscarini, se recrea en la ensoñación de una noche, en los brazos de una hermosa dama.

En el recorrido, junto con sus dos acompañantes, por la orilla del estanque de San Marcos, sostenido por las escasas fuerzas, cada vez más mermadas por el imparable avance de la enfermedad, Saint-Sever ve en la máscara de Montovano el desesperado y vano afán del hombre en no mirarse de frente, desapareciendo y disolviéndose, tras el bullicio carnavalesco. En su profunda reflexión interna, notablemente potenciada por la aguda lucidez conferida por la sombra de la muerte, Venecia se yergue en representación de una fascinante y monumental máscara, cimentada en la epicúrea conciencia del instante:

"Y Saint-Sever posa su mano húmeda sobre los párpados, como por la mañana, cuando se quieren apartar los restos de las pesadillas, esparcidas por la memoria. Los soportales, el inmenso dibujo de ensueño de las orillas de los canales y de los palacios de mármol, la plaza se entregan a ese movimiento de la muchedumbre en el que sólo falta una máscara para desaparecer una y otra vez: el intervalo de un segundo, de un gesto maquinal y anodino que le hace desaparecer a uno, en el océano de los gritos, las risas, los conciertos, el juego de las barcas, las conversaciones perdidas, ese maravilloso desorden."²⁵

A través de los personajes de Montovano y Saint-Sever respectivamente, se enfrentan dos planteamientos existenciales claramente contrapuestos. Por un lado, la dieciochesca visión veneciana de la condición humana - o "existencia fácil" retomando la expresión de Goethe, en referencia a la ciudad de los canales y su reflejo en la música (Vivaldi, Galuppi...), el teatro (Goldoni) o la pintura (Guardi, Canaletto, Tiepolo...) - liberada de una visión teológica y coercitiva del mundo, por otro, una percepción más espiritualista de la existencia, consciente del carácter estéril de lo que, un siglo antes, Pascal designaría con el nombre de "divertissement" (divertimiento).

De la reflexión de Saint-Sever, sobre la base de la máscara, como modelo de representación del mundo, se desprende una rotunda crítica contra el racionalismo del discurso dieciochesco, inhibidor de cualquier tipo de expresión de los sentimientos. Venecia, al igual que un frío cuerpo inerte de mujer, como antes apuntábamos, se convierte en un espacio mítico de estéril belleza, un quimérico espejismo, con el que el hombre tropieza, sin tener al alcance la verdadera clave de su razón de ser. Desde esta perspectiva prerromántica y rousseauniana, Saint-Sever considera a su amada como una excepción veneciana a esta lectura del mundo en la que la inhibición de los sentimientos se convierte en ritual:

"Porque ella no podía pertenecer a lo que tenía por costumbre oír, decir, a ese ritual de la sociedad que permite, cuando se tienen sentimientos, no mostrarlos nunca o, cuando no se tienen, no dejar ver que se carece de ellos."²⁶

En pleno apogeo de la fiesta de los Monselice, Fabiano y Domenico, hermano de Tomaso, atravesando por la noche la plaza de San Marcos, se cruzan con el incesante ir y venir de quienes celebran por las calles el carnaval, ocultos tras sus máscaras y capas. Estas espectrales figuras, surgidas de la oscuridad serán descritas por Cluny como "pájaros ciegos", cautivos de la quimera veneciana, metáfora del hundimiento del sueño de la Razón:

"Fueron a parar cerca de la piazzetta, y girando a la izquierda, cruzaron el puente para meterse bajo la galería del Palacio Ducal. Las máscaras iban y venían en la gran plaza de Venecia, envueltas en sus capas, sin conocerse ni reconocerse, como pájaros ciegos, a la espera de nada."²⁷

La representación mítica de la muerte

Venecia, en el paisaje mítico de las cinco obras, no representa una idea sino una imagen a la que se llega mediante el lenguaje de los sentidos. En *Venise en hiver*, Hélène Morel inicia su estancia en la ciudad emprendiendo la lectura de las memorias de Ludovico Manin, último dux de la República, destituido por Bonaparte, en 1797, o escuchando los conceptuales y convencionales discursos del tío Carlo sobre los terrorismos de signo izquierdista y derechista - no olvidemos que la obra está ambientada en la Italia de los setenta, en plena era Moro, convulsionada por las bombas y metrallas de las Brigadas Rojas y los neofascistas - para sucumbir luego gradualmente al abismal hechizo veneciano que le hace descubrir el amor, siempre inseguro, siempre atormentado, como corresponde a toda buena trama literaria inserta en la no menos insegura y atormentada ciudad de los canales.

Para Mohrt, la dominante sensorial de la ciudad representa igualmente el eje en torno al cual se teje toda su ensoñación, fuente de la creación pictórica:

"Venecia representa para mí la prueba apabullante de que es a través de los sentidos, y no de la idea, cómo hacemos la experiencia del mundo."²⁸

En su largo recorrido autobiográfico, Morand identifica, desde la misma dimensión psicosensores, la imagen de Venecia con la suya propia:

"La imagen de mi ser y la imagen del ser de Venecia coinciden en numerosos puntos."²⁹

L'absence y *Un jeune homme de Venise*, en el marco de la ficción, proyectan igualmente con especial intensidad su propia imagen, construida sobre la trilogía agua-cuerpo-muerte. La dimensión lagunar de Venecia, cubierta por las negras aguas, de las que emergen espectrales figuras de

piedra y mármol, supervivientes de su incesante combate contra el agua, se inscribe pues, en ambos textos, en una lenta y agónica ensoñación de la muerte. Asalto de la muerte, en *L'absence*, a través de la pormenorizada descripción de la enfermedad de la madre de Claude y de la misteriosa desaparición de éste, brutal irrupción igualmente del elemento mortuorio, mediante los personajes de Saint-Sever, Borsi y Fabiani, con el trasfondo histórico del lento hundimiento de la República Serenísima de Venecia. Tanto en Bredin como en Cluny, la muerte aparece ligada al deterioro físico y la putrefacción, en el seno de la podredumbre lacustre de las aguas. *L'absence* incide una y otra vez, con neurótica insistencia, en la descripción del cuerpo de la madre de Claude, castigado por el tiempo y la enfermedad. Las referencias a la flaccidez de sus carnes abundan en el texto. El cuerpo, presa de la enfermedad y la vejez, se convierte en una informe masa adiposa. Los senos caídos se desparraman sobre el vientre como dos ríos de lava, en un estado de semidescomposición:

"Claude se acercó a ella para cerrar la cortina de la ventanilla. Le costó trabajo no tocar el vientre, al igual que los senos desparramados sobre el vientre, como dos ríos de lava."³⁰

En una de las largas noches, dedicadas por Claude a velar el atormentado sueño de su madre, la alienante y obsesiva imagen del vientre / senos vuelve a irrumpir:

"La sábana subía hasta la barbilla y cubría el enorme paquete de vientre, los senos, todo aquello que se pudría."³¹

Esta esperpéntica metamorfosis física sufrida por el cuerpo de la madre se desarrolla en una extensión cronológica cuyo espacio toponímico se sitúa en la isla de Torcello. Torcello se inserta así en el paisaje mítico de *L'absence* en un *antes* - una excursión que, en el pasado, en pleno apogeo de su juventud y belleza, la madre realizaría a la isla, en compañía de uno de sus amantes y un *después* - el presente del relato y lugar al que ésta sueña con acudir sin conseguirlo, debido a su extrema debilidad -línea divisoria situada entre la vida y la muerte:

"Se duerme. La contempla observando lo que queda de una mujer ligera: todas esas carnes derruidas entre dos viajes a Torcello."³²

La noche en la que tiene lugar la muerte de su madre, Claude, intentando acomodarla en la cama, se ve nuevamente enfrentado a la dolorosa visión de sus senos marchitos:

"Quería enderezarla para sentarla en la cama. Lo intentó cuatro veces. Sus dedos se hundían en los senos, en la esponja de los senos caídos. La sabana resbaló. Desprendía un olor infernal."³³

En un proceso inverso, al igual que la bruma veneciana se convierte, como ya apuntábamos anteriormente, en metáfora de la mirada muerta de la madre, la imagen del vientre / senos, elemento envolvente de la ensoñación de la

muerte, se extiende al paisaje externo de Venecia, al mobiliario y al espacio erótico corrompido.

Contemplando las vistas, a través de la ventana de la habitación, Claude distingue, envuelta en una densa bruma, la iglesia de la Salute, parecida a un enorme vientre. Igualmente, la mesa veneciana que, en esa misma habitación, separa las dos camas, se avanza amenazante como un vientre. Por último, de regreso de su excursión a Torcello, Claude acude a un burdel, encontrándose con tres exuberantes chicas, con unos voluminosos pechos.

La relación cuerpo (vientre / senos) - muerte, en torno al lugar mítico de Torcello, se complementa mediante su vinculación con el agua. Las aguas estancas, las escaleras que se hunden en los silenciosos canales, la palabra deshilvanada e inconexa hundiéndose en la laguna...constituyen el tercer vértice de este triángulo que nos adentra en una percepción abismal del universo.

La muerte, o más bien su sombra que, a través de la enfermedad, todo lo corrompe y destruye, adquiere no obstante, en *L'absence*, al término de su lento y devastador proceso, una dimensión de eternidad. Por medio de una dinámica de regeneración, opuesta al carácter destructor del agua y destructible del cuerpo, la muerte, una vez consumada su obra de aniquilación material, se convierte paradójicamente, para Claude, en fuente de dicha y eternidad, en los espacios míticos de la iglesia de San María del Giglio, marco de la celebración de la misa de *corpore in sepulto* en memoria de su madre, y la isla cementerio de San Michele, donde serán enterrados sus restos.

Esta misma constante temática de la muerte, ligada al registro de la podredumbre y descomposición orgánicas, aparece en *Un jeune homme de Venise*, en toda su crudeza, aunque sin la irrupción del espacio de Eternidad de *L'absence*, surgido del lecho mortuorio de la madre de Claude. De los tres personajes, enfrentados a la conciencia de su fin terrenal, Borsi, Fabiano y Saint-Sever, sólo este último, desde una percepción del universo marcadamente prerromántica, intenta dar un sentido trascendente a su propia muerte. Si, en *L'absence*, la ensoñación de ésta se construye en torno a la figura de la madre ausente, en el espacio mítico de la infancia, que Claude intenta por todos los medios rehabilitar, en el tiempo real del relato, en *Un jeune homme de Venise*, la muerte individual se sitúa permanentemente en paralelo con la muerte de una civilización. Sobre este plano se fundamenta la estructura textual de la obra, punto de encuentro de dos componentes antitéticos o binomios, constituidos respectivamente por vida / muerte individual y vida / muerte colectiva, cuyos términos respectivos, referidos a la muerte en su doble vertiente individual y colectiva, estarán igualmente relacionados entre sí, como acabamos de apuntar.

Junto al lecho de muerte, cama podrida, en el que yace el héroe salvador, en dos ocasiones, de la República, Filippo Borsi, Gran Comendador, descrito como una vieja barca podrida invadida por las aguas -de nuevo aparece aquí la metáfora de la barca, en referencia a Venecia y sus gentes, que ya

encontramos en *Les dimanches de Venise*- asoma también el rostro moribundo de Venecia:

"Filipo Borsi, Gran Comendador, se ahogaba y oía el ruido del agua sobre las rocas, que venía, subía hasta él, hasta su cama podrida de anciano enfermo. Habría que morirse limpiamente, no como una vieja barca podrida que coge el agua [...]. Venecia también va a reventar."³⁴

En un café veneciano - a los que tanto alude Morand, en *Venises* (Quadri, Florian...) - de la piazzetta de San Marcos, mentidero político y social de la ciudad, en pleno fragor del carnaval, entre el Palacio Ducal, la Biblioteca y uno de los lados de la basílica, Saint-Sever, desde un sentimiento más sereno de la muerte, aspira anheladamente al reposo eterno, que le sugiere la imagen, ya mencionada, de las aguas tranquilas sobre el mármol. También, en medio del bullicioso gentío, con la fugaz aparición del Dux, junto con el autor de teatro, Gozzi, como si de una *opera buffa* se tratara, surge una Venecia, amenazada, sentenciada a muerte por el avance bélico de la flota turca, cuya inconsciente población vive totalmente de espaldas a su suerte:

"La sala entera brillaba delante de él y pensaba en la magia del agua sobre el mármol, fuera, a algunos pasos. [...] Estaba sediento de la magia de esas aguas tranquilas que parecían detenidas en su carrera, inmóviles entre las piedras, aguas de silencio y muerte. Y además, la guerra...Si mañana entraran los turcos por el Gran Canal, los llevarían al baile o al café."³⁵

Tal despreocupación, por parte de toda una población, ante la dramática situación militar vivida, que amenaza con poner fin a los días de la República, inmersa en su "existencia fácil", sorprenderá poderosamente al francés Saint-Sever. La presencia del Dux, en uno de los cafés de moda de la ciudad, debatiendo frívolamente con sus acompañantes sobre temas culinarios, en pleno fragor de los cañones, no dejará de llamarle la atención. Semejante cuadro, en su país, con la visita de Luis XV al café Procope, lugar de cita de los representantes del pensamiento ilustrado del siglo, le resultaría totalmente irreal.

Las máscaras, metáfora del goce inmanente del instante, en las claves ideológicas del pensamiento dieciochesco, como ya hemos visto, tras las cuales se oculta el hombre con el fin de no asomarse a las profundidades abismales de su ser, desfilan en un incesante cortejo ante un Saint-Sever, recorrido por la sombra de la muerte. En las coordenadas del doble plano (vida / muerte) en el que transcurre el texto, frente al jolgorio carnavalesco del gentío, de la mirada de Saint-Sever, posada en los *fondamenti*, y en una dinámica de interiorización del paisaje circundante, surgen imágenes, nuevamente en el marco de una ensoñación lacustre de la podredumbre y descomposición, ligada a la representación mítica de la muerte. En este universo, en el que todo se deshace y corrompe, Saint-Sever, orfebre de la palabra, al igual que Claude, en *L'absence*, asiste al naufragio de ésta, en las profundidades abismales y turbias del agua:

"Sus pasos son lentos, y sus gestos y, al hablar, las palabras se escapan difícilmente de su boca: las mira vacilantes, ante él, flotar un poco en la noche y luego hundirse en silencio, en esa agua podrida que está ahí, la lluvia podrida en sus ojos, el agua podrida que sube y llena su cuerpo."³⁶

También Fabiano, nombrado Gran Almirante de Venecia, ve planear encima de él la sombra de la muerte, en la desenfadada agitación del carnaval. La conciencia de los días contados que le quedan de vida, por el papel de héroe militar que le ha asignado la ciudad, le aparta de la empresa de búsqueda de la felicidad terrenal, en la que se afanan sus contemporáneos, produciéndole tal sentimiento cierta amargura. Su sueño ahora realizado de verse convertido en el forjador de los destinos de su patria, le llena también de desasosiego y tristeza al ver cómo la felicidad, algo tan veneciano, queda sacrificada en aras del heroísmo. En cualquier caso, su destino y el de la República se hallan indisociablemente unidos. Su muerte será también la muerte de la República, la derrota del sueño quimérico de las Luces, en la que nada sobrevivirá:

"Un día Venecia se hundirá, las paredes preciosas de sus palacios, con sus elegantes logias y salones, llenos de tesoros, rodarán por la laguna, invadida, indiferente. Ni siquiera quedará en pie, el orgulloso gesto de su *campanile* para guiar la memoria, a través de las aguas fangosas del mar."³⁷

Fecundadora de un discurso escritural, Venecia no sólo aparecerá vinculada, en estos cinco textos, como hemos visto, a un decorado físico, sino también a una lectura del mundo, emanada de éste, sobre la base de una ensoñación acuática de carácter lacustre. Cada una de estas cinco obras, portadora de una determinada experiencia, en la relación del "yo" con el mundo, se estructurará en espacios, unas veces, comunes, otras, opuestos, con respecto a las demás. Cada Venecia mostrará pues su propia aprehensión del mundo, cobrando mayor relieve en su relación con las demás Venecias. Territorio mítico dentro del cual se desarrollará la vivencia, o mejor dicho, supervivencia, juego de equilibrio entre la vida y la muerte, las Venecias de nuestro estudio se reagruparán en términos de finitud inmanente (*Un jeune homme de Venise*), desde una dimensión lacustre de la ciudad, abocada a la destrucción total y absoluta del ser, o en expresión de Eternidad (los títulos restantes) - tal como señalábamos en *L'absence* - reconciliación con el mundo, acto de redención mediante el "yo" autobiográfico (*Venises*), el encuentro con la creación pictórica (*Les dimanches de Venise*), la madre (*L'absence*) o la pasión amorosa (*Venise en hiver*). Tal es la culminación, en este segundo grupo, de un proceso iniciático de inmersión en las oscuras entrañas de la vida, aguas fangosas que desembocarán en una revelación del universo nueva y regenerada.

Finalmente, al margen de cualquier dimensión inmanentista o trascendente presente en los textos, la escritura creadora y vertebradora del ser, cristalizada en estos cinco títulos y surgida de las aguas y fangos lagunares, metáfora del hombre, se convertirá también en salvación o respuesta al grito

desasosegado del hombre, como el que resuena en esta plegaria, en la voz del salmista, de resonancias tan venecianas:

"¡Sálvame, oh Dios, porque las aguas me llegan hasta el cuello! Me hundo en el cieno del abismo, sin poder hacer pie; he llegado hasta el fondo de las aguas."³⁸

NOTAS

- (1) BIANCIOTTI, Héctor: *Venise des écrivains* en: *Magazine Littéraire*, mayo 1985, p.15.
- (2) MOHRT, Michel: *Les dimanches de Venise*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1996, p.30.
- (3) MORAND, Paul: *Venises*, Paris, Gallimard, Col. L'Imaginaire, 1971, p.125.
- (4) *Ibid.* p.200.
- (5) CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, Paris, Denoël, Col. Folio, 1966, pp.17-18.
- (6) BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, Paris, Gallimard, 1986, p.49.
- (7) MOHRT, Michel: *Les dimanches de Venise*, p.122.
- (8) CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, p.81.
- (9) *Ibid.* p.71.
- (10) *Ibid.* p.21.
- (11) BASSANI, Giorgio: *Les canaux de Venise sont noirs d'encre* en: *Magazine Littéraire*, p.22.
- (12) BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, p.143.
- (13) CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, p.55.
- (14) *Ibid.*, p.52.
- (15) ROBLÈS, Emmanuel: *Venise en hiver*, Paris, Seuil, 1981, p.35.
- (16) *Les dimanches de Venise* nos habla de un gato, Nini, residente en la Venecia de finales del siglo pasado, en un café, frente a la iglesia de los Frari, presentado a modo de rito por el dueño a su ilustre clientela, compuesta por figuras tan relevantes como León XIII, Alejandro III,

Verdi... En *Un jeune homme de Venise* también se hace referencia a los gatos. En uno de los capítulos de la obra, en las coordenadas ideológicas de la época, Cluny convierte un grupo de gatos en un "coloquio de filósofos".

- (17) BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, p.102.
- (18) MORAND, Paul: *Venises*, p.14.
- (19) ROBLÈS, Emmanuel: *Venise en hiver*, Paris, Seuil, 1981, p.42.
- (20) BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, p.10.
- (21) *Ibid.*, p.56.
- (22) MORAND, Paul: *Venises*, p.9.
- (23) Como también podemos apreciar, en *Venise en hiver*, en la siguiente descripción de la basílica de San Marcos, en el transcurso de la celebración de una misa del gallo: "Lassner había sacado fotos del interior de la basílica donde resplandecían los dorados de los mosaicos y esa luminosidad de incendio, creada por los bosques de cirios.", p. 125.
- (24) CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, pp. 179-180.
- (25) *Ibid.*, pp.14-15.
- (26) *Ibid.*, p.65.
- (27) *Ibid.*, p.68.
- (28) MOHRT, Michel: *Les dimanches de Venise*, p.38.
- (29) MORAND, Paul: *Venises*, p.167.
- (30) BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, p.46.
- (31) *Ibid.*, p.119.
- (32) *Ibid.*, p.62.
- (33) *Ibid.*, pp.122-123.
- (34) CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, p.31.
- (35) *Ibid.*, p.51.
- (36) *Ibid.*, p.81.

(37) *Ibid.*, p.114.

(38) Salmo 69 (3)

BIBLIOGRAFÍA

BASSANI, Giorgio: *Les canaux de Venise sont noirs d'encre*, en: *Magazine Littéraire*, mayo 1985, pp.16-24.

BIANCIOTTI, Hector: *Venise des écrivains*, en: *Magazine Littéraire*, mayo 1985, pp.14-15.

BREDIN, Jean-Denis: *L'absence*, Paris, Gallimard, 1986.

CLUNY, Claude Michel: *Un jeune homme de Venise*, Paris, Denoël, Col. Folio, 1966.

MOHRT, Michel: *Les dimanches de Venise*, Paris, Gallimard, Col. Folio, 1996.

MORAND, Paul: *Venises*, Paris, Gallimard, Col. L'Imaginaire, 1971.

ROBLÈS, Emmanuel: *Venise en hiver*, Paris, Seuil, 1981.

© Juan Miguel Borda Lapébie 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

