

Lugares ¿Qué lugares?

editado por José Joaquín Parra Bañón

Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer

Lidia Carol Geronès

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Considering two very different novels, *Fortuny* by Pere Gimferrer and *La isla inaudita* by Eduardo Mendoza, which indicated a clear recovery of Venice as a narrative space in the 1980s, this essay proposes to contextualise this renewed interest in Spanish Peninsular literature, including, due to his direct relationship with Pere Gimferrer, also some examples from Spanish-American literature and Italian cinema.

Keywords Venice. Narrative space. Spanish and Hipano-American narrative. Pere Gimferrer. Eduardo Mendoza.

Sumario 1 Introducción. – 2 Los años sesenta y setenta: narrativa hispanoamericana y cine italiano. – 3 La década de los ochenta. – 3.1 La Venecia de Pere Gimferrer: *Fortuny*, los *Dietaris* y *Los raros*. – 3.2 Las máscaras de Bioy Casares. – 3.3 La isla de Eduardo Mendoza. – 4 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 17

e-ISSN 2610-8844 | ISSN 2610-9360

ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access

Published 2020-07-09

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-432-5/006

109

Venecia es de por sí un decorado escenográfico. ¿Por qué? Porqué ha dejado de existir como entidad política y se ha convertido en el decorado de sí misma. [...] Venecia está hoy fuera de la historia por el hecho de ser historia en ella misma. (Pere Gimferrer¹)

1 Introducción

¿Se puede geolocalizar el deseo de una ciudad, de una ciudad huidiza y sensual, atractiva y misteriosa como lo es Venecia, referente compulsivo de toda la literatura mundial? Partimos de aquí, de esta Venecia que no es tanto un *objet trouvé*, sino más bien un objeto ausente, una falta, un error de perspectivas y expectativas, una ausencia perceptible que se debe de encontrar. Mediante un enfoque interdisciplinar aquí nos proponemos analizar la representación de Venecia en dos novelas muy distintas entre sí, *Fortuny* de Pere Gimferrer y *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza, sin el propósito de hacer un estudio comparatista, sino con el objetivo de contextualizar una recuperación de Venecia como espacio narrativo en la literatura española peninsular de la segunda mitad del siglo pasado, incluyendo, por su relación directa principalmente con Pere Gimferrer, también algunos ejemplos de la literatura hispanoamericana y del cine italiano.

Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer tienen en común el lugar de nacimiento, ambos son de Barcelona, y casi son del mismo año: Mendoza nació en 1943 y Gimferrer en 1945. Los dos han escrito obra de ficción, tanto en castellano como en catalán (y Gimferrer también en otras lenguas). Aunque entre ellos hay una diferencia esencial muy clara, Mendoza es un novelista y Gimferrer un poeta, ambos en la década de los ochenta publicaron en Barcelona dos novelas en que la ciudad de Venecia tiene un protagonismo evidente. Gimferrer publicó en 1983, en catalán y por Planeta, *Fortuny*; y Mendoza publicó en 1989, en castellano y por Seix Barral, *La isla inaudita*. Para Mendoza es la primera vez que trata Venecia y también es la primera que deja Barcelona como ambientación novelística. Gimferrer, por su parte, ya demostró su interés por Venecia en el poema «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», recogido en su celebrado poemario *Arde el mar* [1966] (2010).

Como refleja el estudio de Franco Merregalli (1979) sobre la presencia de Venecia en la literatura española e hispanoamericana, son pocos los autores de la península que en sus obras hayan recreado ficcionalmente la ciudad véneta cual lugar reconocible: Cervantes en *El licenciado Vidriera* y en el episodio sobre la batalla de Lepanto del

¹ Gómez, J.M., «Pere Gimferrer: Venecia vista a través de un viajero enamorado», *La Vanguardia*, 5 de agosto de 1985, 16.

Quijote, Lope de Vega en *El piadoso veneciano*, y Leandro Fernández de Moratín en sus impresiones sobre el viaje a Venecia, sólo para citar a los nombres más importantes. El primer ejemplo de novela que propone Venecia como lugar literario ficcionalizado proviene de las letras hispanoamericanas con *Bomarzo* (1962) del escritor argentino Manuel Mújica Láinez y le sigue unos diez años después *Concierto barroco* ([1974] 2006) del cubano Alejo Carpentier.

2 Los años sesenta y setenta: narrativa hispanoamericana y cine italiano

En el caso de *Bomarzo*, Venecia emerge sólo en el capítulo séptimo, «El retrato de Lorenzo Lotto», cuando el protagonista deja Bomarzo para ir a Venecia donde anhela encontrar al pintor veneciano Lorenzo Lotto para que le haga un retrato. Al inicio del capítulo, el protagonista y voz narrativa, gracias a la doble perspectiva, la del personaje Orsini (hombre del renacimiento) y la del escritor Mújica (hombre del siglo XX), avisa a los lectores que la Venecia de su tiempo, la del siglo XX, solo es un producto falso, un artificio lleno de hoteles y turistas, y por eso, él va a recrear a la Venecia auténtica, la Venecia del siglo XVI:

Perdóneme el lector la falta de gusto, la petulancia anacrónica, la insolencia típica de los viajeros frente a los que no han salido de su barrio - y en este caso de su tiempo -, pero le aseguro que quien no ha visto a Venecia en el siglo XVI no puede jactarse de haberla visto. Comparada con aquella, con aquella vasta composición cuidada e impetuosa de Tintoretto o de Tiziano, la actual es como una tarjeta postal, o un cromó, o una de esas acuarelas que los insulapintarrajeadores venden en la plaza de San Marcos a los extranjeros inocentes [...] Yo sólo hablo de lo que tuve la suerte de conocer. La Venecia que el lector habrá recorrido tal vez en estos años de posguerra, bazar de cristales reiterados en series, con lanchas estrepitosas, hoteles innúmeros, fotógrafos, turistas invasores, histéricas, lunas de miel, serenatas con tarifa, pillastres de la sensualidad, rezagados de Ruskin y ambiciosas portabikinis, no conserva vínculo alguno, fuera de ciertos rasgos de la decoración eterna, con aquella, admirable, que yo visité en el otoño de 1532. (Mújica Láinez [1962] 2011, 295)

Con una voluntad claramente irónica por parte de Mújica, según el narrador protagonista de *Bomarzo* la tela del Lotto sería un retrato de sí mismo. El gentilhomme del retrato por sus rasgos físicos y precisamente por esta angustia existencial que transmite podría ser perfectamente Pierfrancesco Orsini. Esta superposición de tiempos

en el relato y la voluntad de hacer emerger solo la Venecia del siglo XVI por su autenticidad, son una constante en la representación de Venecia en Gimferrer. El ejemplo del pintor veneciano Lorenzo Lotto, para evocar esta Venecia auténtica, íntima y cotidiana, Gimferrer lo retoma, en «Retrat d'un gentilhome» artículo escrito en ocasión de los quinientos años del nacimiento del pintor veneciano, más tarde recogido en los *Dietari* (Gimferrer 1996). El texto de Gimferrer es esencialmente una écfrasis del cuadro del Lotto, *Retrato de un gentilhomme* (1535).

La novela de Mújica no pasó desapercibida delante del entonces joven crítico literario de la revista *El Ciervo*, Pedro Gimferrer. En abril de 1965, y a propósito de otro escritor argentino, Adolfo Bioy Casares, Gimferrer afirmaba que «Manuel Mújica Láinez, no tan conocido en España como debiera y cuya monumental novela *Bomarzo* es un retablo bellísimamente cincelado – quizás incluso con exceso – de la sociedad renacentista» (cit. en Marco, Gracia 2004, 331).

Entre *Bomarzo* (que se publicó en 1962 y en Argentina) y *Concierto barroco* (que se publicó en 1974 y en Cuba), hay que colocar en el contexto peninsular hispánico y en el ámbito de la poesía el poema de Gimferrer «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (Gimferrer [1966] 2010, 133-6). Gimferrer recuperaba e introducía la ciudad lagunar como espacio literario a través de una imagen de Venecia muy concreta, la Venecia de Lord Byron y de Ezra Pound, último gran cantor modernista «la cui vita viene ad essere avvolta nella fascinazione del mito di Venezia» (Livorni 2009, 101). En los primeros versos Venecia aparece como ciudad teatro, teatro de la historia y de las historias, ciudad escenario para el arte y para la vida de sus artistas. No hay que tener demasiada prisa en definir qué tipo de belleza es la que Gimferrer reencuentra en la Venecia poética de Pound, y que intenta evocar en sus mismos versos. Probablemente en estos primeros versos Gimferrer evoca la Venecia de Pound que fue «very much the Venice of Ruskin [...] and Henry James, a city seen through the eyes of sympathetic foreigners» (2009, 102). Venecia representa para el poeta la belleza, y admite que se puede morir de belleza: «o aquel que allá en Venecia de belleza murió? | [...] Noche, noche en Venecia | va para cinco años [...] Soy | el que fui entonces, [...] y ser herido | por la pura belleza como entonces» (Gimferrer [1966] 2010, 135). Como es sabido, la aparición de *Arde el mar* fue un acontecimiento literario, demostrando que a finales de los sesenta aparecía en el panorama de las letras castellanas una nueva estética que superaba el (neo)realismo social. El poema asumía una condición casi de *collage* en el cual emergían otras referencias más o menos explícitas a distintos ámbitos, como el cine, el jazz, el barroco, lo camp. Por esto a los novísimos se les puso la etiqueta de 'culturalistas' y, de forma despectiva, también se los llamaba 'venecianos' por la «Oda

a Venecia ante el mar de los teatros», que ejemplificaba este *collage* intelectualista poético (pre)pop.²

Por lo que se refiere a la novela, el primer ejemplo de recuperación de Venecia como espacio literario en España lo encontramos en la literatura en lengua catalana. En 1969, Terenci Moix publicaba la novela *Onades sobre una roca deserta*, que ganó en 1968 la primera edición del Premio Josep Pla de narrativa. Aquí, el protagonista, Oliveri, huye de su pasado emprendiendo un viaje por Europa, que lo lleva a visitar también Venecia. Como un novel Jacopo Ortis, Oliveri se refugia en el extranjero como un exiliado que huye de una patria desengañado, desilusionado del franquismo y de una pequeña burguesía catalana. El norte de Italia, como Francia, son para el protagonista refugios culturales, aunque lo que más le impresiona de Venecia no es precisamente su riqueza cultural sino su fragilidad ante la fuerza de la naturaleza:

Ara, però, em calia la terrible visió d'aquesta Venècia esporuguida sota els estralls de l'acqua alta, amb l'amenaça constant de ser engolida per les aigües, nova Atlàntida que els diaris i les revistes sensacionalistes es complauen a pronosticar continuament. I la deducció que he tret d'aquesta visió tan dramàtica és la d'una Venècia inerta, immòbil, que repte inútilment el pas dels segles. (Moix [1969] 1985, 203)

Seguramente Moix se refería al aluvión del 4 de noviembre de 1966 (a la llamada *Aqua Grandia*), acontecimiento histórico ya que el agua llegó a 1,95 cm por encima del nivel del mar, un hecho sin precedentes que entonces se creía ingenuamente irrepetible. Es verdad, como concluye Moix, que «Venècia resterà sempre més en la meva memòria com una gran escenografia de cartó-pedra» (204). A diferencia de Gimferrer, aquí las escenografías majestuosas y ricas de historia se demuestran efímeras y débiles como el yeso, y no fuerdes como la piedra.

Sin lugar a dudas, ayudó también a reforzar el calificativo de 'venecianos' para definir a los novísimos y a consolidar una nueva valoración estética de Venecia, la adaptación cinematográfica de la novela de Thomas Mann, *Morte a Venezia* (1971) de Lucchino Visconti, muy apreciada por el público y la crítica ya desde su estreno.³ No debemos de olvidar otra película italiana anterior a *Muerte en Venecia*, que también caracterizó un cierto descubrimiento de Venecia como

² Lucas, A., «50 años de los novísimos: la última tormenta de la poesía española», *El Mundo*, 1 de abril de 2018, <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/04/01/5a-bf66d1ca4741aa4d8b45b7.html>.

³ En España se estrenó el 7 de septiembre del 1972.

ambientación romántica (escenografía natural) para el cine de aquellos años. Es la película de Enrico Maria Salerno, con guion Giuseppe Berto, *Anonimo veneziano* (1970).⁴ En *Anonimo veneziano*, a través de su protagonista, Enrico, un oboísta de la Fenice gravemente enfermo, se describe a una Venecia enferma, moribunda, agonizante en su eterno hundimiento. La atmósfera del film es decadente como la vida del protagonista que va solo hacia la propia muerte (García Gómez 2013, 115-26). Con este melodrama cinematográfico se hizo famoso un tema musical, que recuperaba y reinterpretaba el *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* de Alessandro Marcello, un casi desconocido compositor del siglo XVIII, perteneciente a la nobleza veneciana.

El elemento musical como elemento artístico de una Venecia barroca nos lleva a *Concierto barroco*, que como hemos dicho unas líneas más arriba, se publicó en 1974. El personaje protagonista es el compositor veneciano y barroco por antonomasia, Antonio Vivaldi. Venecia es la Venecia aparentemente libertaria y en buena parte libertina del *prete rosso*. Es la Venecia del Carnaval, que tiene un carácter divertido, burlón e ilusorio, el de la ciudad-teatro y el juego de máscaras y espejos. También en este caso, como en el de Mújica, el tiempo se dilata y las personas/personajes del siglo XX viven en el espacio de ficción de la Venecia barroca.

Como crítico literario, Gimferrer también dedicó su atención al escritor cubano y a su novela recién publicada, *Concierto barroco*. En su crítica en *Destino* Gimferrer destacaba las siguientes cualidades del relato de Carpentier:

En *Concierto barroco* no se pone en duda el carácter verificable y no ilusorio de nuestra concepción del tiempo y el espacio, esencial en la ideología de Carpentier, sino porque, aunque todo permanezca en los límites de un juego de alusiones intelectuales. [...] el relato es una alegoría y un divertimento. [...] La obra constituye un discurso en torno a las relaciones de un lado, entre realidad y arte, [...] y, de otro, entre música culta y música popular. (cit. en Marco, Gracia 2004, 961-3)

Así Carpentier nos presenta otro rostro de Venecia, ahora más lúdica que seria, más burlona que melancólica, una ciudad que puede ser más improbable que verosímil. Como ha indicado Susanna Regazzoni (2017), *Concierto barroco* marca un momento notable en la deconstrucción de la ciudad de los enamorados y en esta línea hay que colocar el relato de Júlío Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia», un relato escrito en los años cincuenta, posteriormente reelaborado y publicado en *Alguien que anda por ahí* ([1977] 2006, 687-813). Casi

⁴ Estrenada en Italia el 3 de octubre de 1970 y en España el 6 de abril de 1971.

como si tuviera una telecámara en las manos, Cortázar propone una imagen de Venecia real, imagen de sí misma, estereotipada y por eso vacía y falsa: «La constante presencia inquietante del agua junto con la fastidiosa de los turistas contribuye a una imagen de Venecia que no comunica la tradicional fascinación, más bien lo contrario» (Regazzoni 2017, 53). En este sentido también *La isla inaudita* de Mendoza, como veremos más adelante, usa Venecia como ambientación de la narración, deconstruyendo el mito de Venecia ciudad del amor.

3 La década de los ochenta

En la década de los ochenta Gimferrer vuelve otra vez a Venecia, primero en siete artículos periodísticos de *El correo catalán* («Dibuixos venecians», «Un americà a Venècia», «Silvana Manganò: la pagesa i la dama», «El mar italià», «Retrat de un gentilhomo», «Bruixes a Venècia» y «Els dos paladins»⁵), después en su novela *Fortuny* y, finalmente, en seis episodios de su ensayo *Los raros* («El libretista Goldoni», «Giorgio Baffo, patricio véneto», «Pedro de Oña, en la épica», «Recuerdos de un mundo», «El mago florentino» y «Un embajador en Venecia»). Por lo que se refiere a la prosa periodística literaria de inicios de los ochenta, hay que añadir aquí también dos artículos del *ABC* de Joan Perucho: «El breviario veneciano» (8 de agosto de 1983) y «El barón Corvo en Venecia» (9 de junio de 1984).⁶ Seguramente la publicación en 1982 por Seix Barral de *En busca del barón Corvo* de A.J.A. Symons generó una cierta moda en el mundo literario barcelonés hacia la biografía novelada, y sobre todo hacia la persona/personaje del barón Corvo (el escritor y fotógrafo inglés Frederick Rolfe⁷) y su Venecia finisecular, mundana y decadente (que evoca al turismo homosexual de inicios del siglo XX), la cual aparece delante de los ojos del protagonista moribundo, azul y violeta, congelada en el tiempo, como un cuadro de Tintoretto o Tiziano. Perucho en su texto imagina un encuentro entre Henry James y el barón Corvo que daría origen al relato de James *Los papeles de Aspern*. También Gimferrer en su *Fortuny* imagina un posible encuentro, pero aquí entre Proust y Mariano Fortuny, y también Henry James es un personaje de la novela, descrito a través de *Los papeles de Aspern*, haciendo emerger el juego de espejos entre persona/escritor y personaje. La mundanidad,

⁵ Los siete textos son del 1980. El primero se incluyó en *Dietari. 1979-1980* (1981) y los otros en *Segon dietari. 1980-1982* (1982).

⁶ Estos artículos se recogieron inmediatamente en forma de libro en catalán y en castellano con traducción del mismo autor: *Un viatge amb espectres* (1984a) por Quaderns Crema y *Los laberintos bizantinos o Un viaje con espectros* (1984b) por Bruguera.

⁷ Agradecemos a Julià Guillamón este dato.

el erotismo y los amores homosexuales, lésbicos y bisexuales en Venecia (y en París) también son temas que emergen en forma de imágenes evocadas en el *Fortuny* de Gimferrer.

3.1 La Venecia de Pere Gimferrer: *Fortuny*, los *Dietaris* y *Los raros*

Fortuny es la primera y hasta hoy única novela en lengua catalana de Pere Gimferrer. Es un relato narrativamente complejo, construido con un lenguaje literario barroquizante, en línea con la estética del imaginario *Fortuny*.⁸ Con palabras de Octavio Paz (1987, 5-6), *Fortuny* es «una suerte de álbum visual hecho de palabras. [...] Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto pero visto a través de la lectura». La novela *Fortuny* como el poema «Oda a Venecia» es un homenaje muy especial a Venecia, y de la misma manera que con *Arde el mar* Gimferrer en los sesenta proponía una nueva forma de hacer poesía, con *Fortuny* irrumpía en los ochenta con una nueva forma de hacer novela en la narrativa catalana y peninsular.⁹

En *Fortuny*, Venecia emerge de dos maneras parecidas pero distinguibles. Por un lado, Venecia como *spatial frame*, descrita con breves indicios descriptivos que explican un lugar preciso donde se desarrolla la ‘acción’, a menudo solo nombrándola puntualmente y caracterizándola más o menos rápidamente. Por el otro, Venecia como *setting* o *story space*,¹⁰ representada por lo tanto de un modo general, de forma implícita, para dar peso al lugar solo parcialmente evocado. Para describir Venecia (tanto la *spatial frame* como la *story space*) el narrador adopta tres puntos de vista: el del artista forastero, el del escritor viajero y el de la mirada cinematográfica. Los artistas forasteros son el pintor norteamericano John Singer Sargent, los escritores ingleses Henry James y Robert Browning, y el compositor alemán Richard Wagner. Todos ellos entre finales del siglo XIX y principios del XX estuvieron un tiempo viviendo en Venecia, ciudad donde crearon parte de sus producciones artísticas que tienen como sujeto Venecia, pero ciudad también donde murieron, como es el caso de Browning y el de Wagner. Gimferrer nos describe Venecia mediante imágenes que pertenecen a momentos muy concretos e íntimos, por lo que el *spatial frame* son los palacios Palazzo Barbaro, Palazzo Ca’ Rezzonico y Palazzo Martinengo. Por ejemplo, Venecia a través del cuadro *An interior of Venice* (1900) de Sargent:

⁸ Hemos dedicado un estudio completo a *Fortuny* en Carol Geronès 2016.

⁹ Umbral, F., «Gimferrer», *El País*, 21 de noviembre de 1983.

¹⁰ Adoptamos los términos *spatial frame* y *setting* según Marie-Laure Ryan (2012) en «Space».

Els dos senyors que parlen en anglès – John Singer Sargent i Henry James – vénen de les fosqueses de color de caoba d'un saló. Al palau Barbaro, l'ull de John Singer Sargent ha vist la parada d'espectres embuatats i llampants de la família Curtis: sota les aranyes de cristall de Murano, el gendre duu un pantalon blanc i una jaqueta de tons foscos i la jove porta un vestit llarg tot clar, i sos té a la mà una tassa de te. A primer terme, asseguts, els amos del casal: la dona gran, mirant-nos, amb un plec als llavis de garsa, i el vellard canós i abaltit que fulleteja un patracol. Al fons de la tela, la foscor sedallosa i luxosa ho xucla tot en un remolí d'invisibilitat. (Gimferrer 2003, 21¹¹)

Esta Venecia íntima pero también llena de sensaciones y colores vivos alude voluntariamente a la Venecia que tanto atraía al protagonista de la novela, Mariano Fortuny y de Madrazo (De Osmá 2012, 74). En segundo lugar, el narrador también describe Venecia a través del punto de vista del escritor viajero, el 'prototurista' que en Venecia se pierde para descubrirla y para reencontrarse a sí mismo. El viajero es el escritor austriaco, Hugo van Hofmannsthal, al mismo tiempo que lo es su personaje de ficción y alter-ego, el señor Von N de *Andreas o los unidos* (1930).¹² También es un viajero el escritor italiano Gabriele D'Annunzio, que viaja a Venecia (y por el río Brenta hasta Villa Pisani) y anota sus impresiones de viaje en sus *Taccuini*, libretas de apuntes que le sirven posteriormente para escribir su obra de ficción. Es una Venecia literaria, es el espacio del y para el arte. En este caso los *spatial frame* son aún más evidentes en el definir los lugares precisos que se quieren sugerir:

El setembre venecià és lluminós i confús. L'aigua alta de la marea envaeix la porxada de Sant Marc, pel cantó del cafè Quadri, i arriba fins al centre de la plaça, a tocar de la terrassa del Florian. [...] Venècia és un palau oceànic de passarel·les. (74)

En tercer lugar, Gimferrer nos describe Venecia desde la mirada del cine. Lo hace capturando imágenes, siempre a través del mismo recurso retórico: la écfrasis. Venecia es una ciudad-decorado, es el *setting* de unas historias cinematográficas, que, a la vez, son adaptaciones de obras literarias. Imagen y palabra como elementos de construcción narrativa. Es la Venecia de Orson Welles en el *Otelo* (1952), versión cinematográfica del *Otelo: el moro de Venecia* (1603) de Shakespeare, y la Venecia misteriosa de *Amenaza en la sombra* (1973, *Don't*

¹¹ De ahora en adelante se va a citar esta edición y se va a indicar entre paréntesis solo el número de la página directamente después de la cita.

¹² En España se publicó a finales de los setenta por Seix Barral (Hofmannsthal 1978).

Look Now) de Nicolas Roeg, adaptación a su vez del relato *Not After Midnight* (1971) de la escritora británica Daphne du Maurier. En este caso, el *spatial frame* y el *setting* se unen para evocar al mismo tiempo lugares precisos (fijados en los fotogramas de las películas) y sensaciones espaciales que estas imágenes restituyen a la ciudad:

A la nit escenogràfica de Venècia, el cel de la plaça de Sant Marc és un temporal canyella, granat i rosa de llamps de color carmesí en una llum de núvols malves [...] a ple sol d'or fos i dolç a la plaça de Sant Marc, la màscara cau en un plegall de la capa de vellut. La columna, a l'entrada de la basílica, és pastada en una daurada antiga com el reflex del sol de marroquineria al filament gòtic de les porxadades del palau ducal. Sota la caputxa de Fortuny, amb la capa de Fortuny, Julie Christie té la màscara de Carnaval a la mà i mira cap al centre de la plaça buida. (163)

Todas estas descripciones de Venecia esconden la subjetividad relativa a la experiencia del autor. Las descripciones sugieren diferentes maneras para ver o mejor imaginar Venecia, y casi nada revelan de la Venecia personal conocida por Gimferrer. Igual que en el espacio de ficción del poema «Oda a Venecia», también en la novela *Fortuny* se sugieren al lector diferentes maneras para ver (imaginar imágenes a través de las palabras) una Venecia literaria, artística, cinematográfica, en la Venecia real, pero no se revelan experiencias personales del autor en relación con Venecia. Para encontrar huellas de la experiencia personal de Gimferrer con Venecia hay que dejar la prosa de ficción de *Fortuny* y acercarse a la prosa de los *Dietaris* y mejor aún a la de *Los raros*. Concordamos en este sentido con cuanto afirmado por Ángel Luis Luján (2006) que es sobre todo a partir de *El vendaval* (1988), pero ya antes en los *Dietaris* y en *Los raros*, que emerge de una forma explícita un sujeto lírico autobiográfico.

En cualquier caso, Gimferrer siempre describe la ciudad de Venecia a través de su arte, superando las coordenadas espacio y tiempo: el pasado vive en el presente y Venecia es el decorado de la Historia. En este sentido, identificamos cuatro venecias. En primer lugar, la Venecia decadente, la tardo romántica *fin de siècle*, que se representa en la muerte, impregnada de recuerdos melancólicos, y en contraposición a ésta (y en segundo lugar) hay la Venecia barroca y del tardo Renacimiento, que re-nace, que está llena de vida (y también de intrigas políticas). En tercer lugar (y dentro de ésta) está la Venecia gloriosa de los grandes artistas como Carpaccio, Tiziano, Tintoretto, Canaletto, y en contraposición a ésta (y en cuarto lugar) la Venecia miniaturista, íntima, de las obras y artistas 'secundarios' o raros, como el Goldoni libretista o el pintor Longhi.

Más allá de esta posible subdivisión temática, que amplía y aclara el imaginario al cual Gimferrer se refiere, es en *Los raros* y no en

los *Dietarios* que vemos delinear al individuo, a Gimferrer mismo que se muestra en el espacio que está evocando. Así, el escritor pasea, se mueve en un espacio preciso buscando el rastro de los testimonios (libros, lugares) que puedan explicar el imaginario que quiere evocar. La voz que nos habla ya no es aquella voz misteriosamente impersonal de *Fortuny*, narrador omnisciente extradiegético que sólo se muestra en el imaginario que describe. Por razones de espacio, aquí solo se va a mostrar un ejemplo de *Los raros*, donde Gimferrer surge en primera persona, en forma de narrador homodiegético, autodiegético, en las *calli* de esta Venecia tanto imaginada y descrita. Proponemos el texto «El libretista Goldoni», porque emerge la veste de bibliófilo de Gimferrer, que presenta al lector al Goldoni menos conocido, el libretista, a través del volumen editado por Antonio Zatta en 1794, *Dramma giocosi per musica del signore Carlo Goldoni*. Del encuentro casual del volumen que pertenece al pasado (s. XVIII), el texto se concluye en el tiempo presente del escritor Gimferrer, evocando su vista en Venecia a la casa de Goldoni:

La casa de Goldoni está, franqueado un puentecillo, cerca de San Tomà, en una luz ocre. Solo una vez el guarda nos dejó entrar en ella: bajo una claridad de cristales verdosos, dos saletas alojaban figurines antiguos y máscaras de carnaval, tan lejanas como el tintineo de esos versos de ayer. (Gimferrer 1999, 47)

3.2 Las máscaras de Bioy Casares

Retomando nuestro *excursus*, en 1986 aparece el relato del argentino Adolfo Bioy Casares, «Máscaras venecianas», narración incluida en el volumen *Historias desafiadas* (1986). En este caso prevalece la imagen de una Venecia concreta: la del carnaval, la de las máscaras, que actúa como telón de fondo del relato para adentrarse en la cuestión de la dualidad persona/personaje, realidad y ficción. Así, «la ciudad es un desfile que en todo momento se pone en escena para regocijo de los turistas, quienes, frente al espectáculo romántico de ese lugar, no alcanzan vislumbrar su verdadera naturaleza decadente» (Anzanel 2016, 196). También el narrador protagonista es un turista pero él, a diferencia de los demás, y en virtud de su trabajo (es un investigador científico) sí que va en busca de la verdad que se esconde detrás de la máscara o del reflejo del espejo (del agua). Similar a este es el narrador protagonista de *La isla inaudita*.

3.3 La isla de Eduardo Mendoza

A finales de los ochenta, Eduardo Mendoza publica *La isla inaudita* (1989), una novela donde se narra otra Venecia, la que se ha convertido en una ciudad demasiado turística. Aquí no se evoca la gloriosa historia artística de la ciudad. De hecho, el protagonista, Fábregas, no es un artista o hombre de letras, es sencillamente un industrial barcelonés separado. Con un tono irónico y a veces onírico, se muestran descripciones de una Venecia fea y descuidada, invadida de turistas con mochila, como cuando Fábregas visita por primera vez San Marco acompañado por una guía.

El individuo, sin dejarse amilanar por aquel silencio hosco, dijo llamarse Laurencio. Era un hombre enjuto y nervioso, de sonrisa servil y dientes amarillentos. Fábregas se habría desembarazado sumariamente de él si hubiera podido contraponer a la obsequiosidad porfiada del otro la energía que había dejado en la vorágine de la noche precedente. Ahora se veía atado por cansancio a un desaprensivo que se arrogaba las funciones de guía del modo más irregular-. Esto parece verdaderamente un supermercado - siguió diciendo una vez hubieron entrado en la basílica. En efecto, allí no se podía dar un paso; en la penumbra aquella turbamulta resultaba doblemente enojosa-. ¡Qué cáfila! - exclamó el guía. [...] Como la mayoría de los visitantes formaban agrupación, los guías respectivos procuraban hacer que todo el mundo siguiera el mismo trayecto y mantener un ritmo homogéneo en los desplazamientos. Así preservaban la fluidez del tránsito. Si alguien quería pasar por alto algún detalle o demorarse en otro por más tiempo del asignado a él, se producían choques y trastazos. [...] Fábregas, que se encontraba casualmente junto al lugar del suceso, alcanzó a ver cómo dos hombres llevaban en volandas a la mujer a un banco, donde la dejaron tendida. Su rostro exangüe y surcado de arrugas parecía hecho de celofán. Fábregas aprovechó la confusión para eludir al guía y abrirse paso a codazos hasta la salida. En el tumulto perdió un zapato y al agacharse a buscarlo estuvo a un tris de ser aplastado. Por último ganó la plaza de nuevo sin que el guía, que había cobrado sus honorarios por anticipado, le hubiera dado alcance. (Mendoza 1989, 43-4)

Solo el encuentro casual con una veneciana empujará al protagonista enamorado a no dejar la invivible ciudad. Como afirma Rocío Peñalta Catalán, Mendoza desmitifica el tópico de la ciudad de Venecia como «ciudad del amor» (2015, 96), ya que Venecia no es un simple escenario para un amor romántico porque también es un espacio subjetivo, perteneciente al personaje protagonista:

La ciudad de Venecia posee una doble dimensión: por una parte es el escenario donde se desarrolla la acción; por otra es el paisaje que el señor Fábregas, protagonista de esta historia, puebla de recuerdos y alucinaciones, un espacio subjetivo que el personaje reconstruye en su mente y mediante sus paseos. Venecia aparece deformada, [...] y convertida en un escenario de sucesos absurdos e inverosímiles que la dotan de comicidad. (Peñalta Catalán 2008, 154)

Solo después de muchos encuentros absurdos y de haber superado peripecias surreales, Fábregas se podrá casar con Maria Clara y transformar parte del lúgubre palacio veneciano del siglo XIV de su mujer en una tienda de *souvenirs* para turistas. Fábregas, por lo tanto, «termina por asentarse en Venecia, crear una familia y fundar un negocio porque solo así puede hacerse suyo el espacio» (2008, 159).

4 Conclusión

Por muchos rasgos, la novela de Mendoza está muy lejos de la Venecia culturalista de Gimferrer. Aparentemente, en Mendoza, la historia y el arte de Venecia poco importan para dar un sentido al desarrollo de la novela, contrariamente a cuanto eran esenciales en los relatos de Gimferrer. Pero solo aparentemente, ya que de hecho es plausible leer *La isla inaudita* como una novela bizantina enmascarada, adaptada a nuestra época. Como ha afirmado Wesley J. Weaver, no es casual la elección de Venecia como lugar narrativo, ya que «obedece a las consideraciones temáticas y estructurales de la novela bizantina española» (1998, 449).

Resumiendo, Mendoza ha construido una novela como las novelas bizantinas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes; Mendoza nos pone frente a una serie de encuentros paradójicos, de malentendidos, hasta llegar a un final feliz sarcástico, tal y como sucedía en las novelas que relataban las peripecias para llegar a Bizancio en época románica. Desde este punto de vista (casi como una novela en clave) tiene sentido notar que Fábregas a menudo visita y descubre la Venecia románica/bizantina y que los encuentros o sueños lo llevan a evocar la vida de los santos (mártires o anacoretas) de aquella época medieval. En otras palabras, aunque a través del enmascaramiento irónico y de descripciones más prosaicas que poéticas, *La isla inaudita* nos acerca, aunque paradójicamente, a otra importante época en la gloriosa historia de la ciudad *serenissima*.

Concluyendo, la recuperación de Venecia como espacio literario en la narrativa peninsular hispánica de la segunda mitad del siglo pasado, empieza muy libremente en los sesenta en las letras catalanas con Onades sobre una roca de Moix. Gimferrer lo hace en la poesía con «Oda a Venecia» y ya demuestra un cierto interés por el tema

como crítico literario con sus reflexiones críticas admirativas sobre *Bomarzo* y *Concierto barroco*. Es a partir de la década de los ochenta que esta recuperación se hace más evidente con las novelas *Fortuny* y *La isla inaudita*, dando paso a partir de los noventa y en las diferentes literaturas hispánicas varias novelas que tratan sobre Venecia: *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz-Mas, *La tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada, *Settecento* (2013) en gallego y de Marcos Calveiro y *El impresor de Venecia* (2016) de Javier Azpeita. Todos estos títulos son más deudores de *La isla inaudita*, de una Venecia prosaica, que de *Fortuny*, una Venecia poética, literaria.

Bibliografía

- Anzanel, G. (2016). «La representación de la realidad en el teatro veneciano». Castagna, V.; Horn, V. (a cura di), *Simbologie e scritture in transito*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 193-204. <http://doi.org/10.14277/6969-112-6/DSP-6-12>.
- Bioy Casares, A. (1986). *Historias desaforadas*, Buenos Aires: Emecé.
- Carol Geronès, L. (2016). «*Fortuny* de Pere Gimferrer o un bric-à-brac de la Belle Époque. Una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta [tesi doctoral]». Girona: Universitat de Girona. <http://hdl.handle.net/10803/403210>.
- Carpentier, A. [1974] (2006). *Narrativa completa*. Vol. 2, *Concierto barroco*. Barcelona: RBA.
- Cortázar, J. [1977] (2006). *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: RBA.
- De Osmá, G. (2012). *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Madrid: Ollero y Ramos.
- García Gómez, F.J. (2013). «Está triste Venecia: Anónimo veneciano (Enrico María Salerno, 1970)». *Quintana*, 12, 115-26.
- Gimferrer, P. (1995). *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1970-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1996). *Obra catalana completa*. Vol. 3, *Dietari complet, 2 (1980-1982)*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1999). *Los raros*. Mallorca: Bitzoc.
- Gimferrer, P. (2003). *Fortuny*. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. [1966] (2010). *Arde el mar*. Barella, J. (ed.), *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*. Madrid: Visor.
- Hofmannsthal, H. von (1978). *Andreas o los unidos*. Barcelona: Barral.
- Livorni, E. (2009). «D'Annunzio, Marinetti, Pound e il mito di Venezia». *TriceVersa*, Assis, 3(1), 101-17.
- Luján, Á.L. (2006). «Esta segunda inocencia». *Revista de Libros*, 119. <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-poesia-de-pere-gimferrer>.
- Marco, J.; Gracia, J. (eds) (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa.
- Mendoza, E. (1989). *La isla inaudita*. Barcelona: Seix Barral.
- Meregalli, F. (1979). «Venecia en las letras hispánicas». *Rassegna iberistica*, 5, 3-48. <https://bit.ly/3e2izis>.

- Moix, T. [1969] (1985). *Onades sobre una roca deserta. Un melodrama de l'època "pop"*. Barcelona: Llibres a mà.
- Mújica Láinez, M. [1962] (2011). *Bomarzo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1987). «La trama mortal». Gimferrer, P., *Fortuny*. Barcelona: Círculo de Lectores, 6-7.
- Peñalta Catalán, R. (2008). «Turistas y venecianos: dos visiones de la ciudad en La isla inaudita de Eduardo Mendoza». *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, 153-60.
- Peñalta Catalán, R. (2015a). «El tópic de Venecia como ciudad del amor en la literatura y la publicidad». *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII, 95-102. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.49319.
- Perucho, J. (1984a). *Un viatge amb espectres*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Perucho, J. (1984b). *Los laberintos bizantinos o Un viaje con espectros*. Barcelona: Bruguera.
- Regazzoni, S. (2017). «La deconstrucción del mito de una ciudad: La barca o nueva visita a Venecia». Ramos Izquierdo, E.; Dulou, J. (eds), *Antes y después de "Rayuela"*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 49-56. <https://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/colloquia/#>.
- Ryan, M.-L. (2012). «Space». Hühn, P. et al. (eds), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.
- Weaver, W.J. (1998). «Vuelta a la isla bárbara: Eduardo Mendoza y la novela bizantina». *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 447-59.

