



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Lingue e Letterature Europee, Americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La imagen de Venecia en la
literatura rioplatense: 1847-2013

Relatore

Prof.ssa Susanna Regazzoni

Correlatore

Prof. Alessandro Scarsella

Laureando

Giulia Anzanel

Matricola 820328

Anno Accademico

2013 / 2014

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La decepción de Sarmiento.....	5
1.1 Venecia romántica.....	5
1.2 La descripción como creación de la realidad	10
1.3 Venecia y el pasado	18
Capítulo 2. Mansilla y la <i>causerie</i> como representación del mundo	29
2.1 El cambio de siglo	29
2.2 Un hombre espectacular	32
2.3 Una charla en Venecia.....	35
Capítulo 3. Venecia como lugar del encuentro entre pasado y futuro	45
3.1 La patria no es la nación	45
3.2 El futuro encuentra el pasado	49
Capítulo 4. Borges: el laberinto es la vida	57
4.1 ¿Venecia?	57
4.2 <i>De Bibliotheca</i> o sea el universo.....	60
4.3 El laberinto	63
4.4 El espejo revelador	67
4.5 Cristal y crepúsculo.....	69
4.6 De la espada a la pluma.....	75
Capítulo 5. Bioy Casares: la verdad frente a sí misma	79
5.1 El doble: no hay el uno sin el dos	79
5.2 Muchas máscaras y pocas caras.....	84
5.3 Literariedad de lo real y realidad de la literatura.....	87
5.4 «Máscaras venecianas».....	89
Capítulo 6. El escenario del mundo en la realidad de Cortázar	101
6.1 Admisión de realidad.....	101
6.2 El poder del arte en Venecia y en <i>Bomarzo</i>	105
6.3 Personajes y papeles en el escenario veneciano	112
6.4 Funcionalidad de la escritura	114
6.5 Vida, teatro y mentira y Venecia.....	116
Capítulo 7. La realidad como laberinto de espejos	121

7.1 Venecia es un sueño.....	121
7.2 Creación de la verdad.....	122
7.3 Muchos planos, muchas verdades	127
7.4 Don Giacomo y Chato.....	133
Capítulo 8. Luisa Valenzuela y el poder de la palabra	137
8.1 Callar es morir	137
8.2 Escribir es comprender	142
8.3 «El deseo hace subir las aguas»	146
Conclusiones	157
Bibliografía	161

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza la imagen de la ciudad de Venecia en la literatura argentina. Estudia, además, las modificaciones que han afectado la idea y la representación de la realidad antes y después de la revolución artística y cultural vanguardista en esta región. El tema se presenta a través del análisis de las obras de ocho autores y autoras cuya importancia en la literatura, no sólo argentina, sino también americana y mundial se debe a su capacidad de ser intérpretes y reveladores de procesos y verdades profundas. Por esta razón el análisis de sus creaciones literarias permite comprender las causas más íntimas de la evolución histórica, social y cultural de su continente y del mundo occidental.

A partir de la visión romántica de Venecia vista, tras de su derrota por parte de Napoleón Bonaparte, como imagen de la caída y opresión, se considera el papel de comparación atribuido a la ciudad en las relaciones de viaje de Domingo Faustino Sarmiento y Ricardo Rojas. Las visitas venecianas de estos periodistas despiertan en ellos una confrontación con la realidad de la cual ambos proceden que caracteriza el estilo de sus escrituras. Sus trabajos describen de manera precisa y detallada la ciudad que se identifica, así, como una simple entidad urbana y geográfica. Se evidencia además el simple papel de marco escénico que la ciudad tiene en la obra de Lucio V. Mansilla. Se intenta, en este modo, destacar el enfoque descriptivo con el que los tres autores se relacionan a un lugar que, a pesar de estar abierto a muchas interpretaciones y comparaciones con la realidad americana, conserva el valor de su esencia material. En un mundo en el que el rol del arte es el de expresar la realidad, aún a través de interpretaciones subjetivas, pero sin dudar de su verificabilidad, Venecia entra en la literatura rioplatense a través de las formales y precisas descripciones, que la consideran una simple entidad geográfica localizada y concreta.

En la segunda parte, gracias al análisis de los cuentos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Luisa Valenzuela y de la obra teatral de Jorge Accame, se estudia la manera en la que la disminución de la importancia comercial de Venecia y la consecuente pérdida de su papel identitario hayan logrado convertir la ciudad en una metáfora de la experiencia humana. Se considera la centralidad atribuida por estos autores a elementos más abstractos de los tomados en consideración por los escritores anteriores. Sobre todo se evidencia la importancia de factores como el carácter laberíntico de la ciudad, su desdoblamiento, el contraste entre la riqueza de sus palacios

y la pobreza de la estructura en la que apoya y el papel de la máscara y de la ficción en la definición de su carácter. Se quiere demostrar así que Venecia llega a ser el símbolo más emblemático y representativo de los cambios culturales que a comienzo del siglo han puesto en duda el carácter absoluto de la verdad.

Ya a partir de la revolución darwiniana la humanidad tenido que enfrentar la relativización de su centralidad en el proceso de evolución, sufriendo así una de las grandes heridas epistemológicas de su historia. Sucesivamente, la teoría freudiana ha revelado la fragmentación del yo desestabilizando nuevamente las certidumbres existenciales del hombre. Finalmente Albert Einstein ha comprobado que el tiempo no puede ser definido de manera independiente y absoluta y el espacio no es lo que la ciencia había creído hasta aquel entonces. A todo esto se añade el descubrimiento de que la materia misma no es algo concreto y constante sino que está generada por fluctuaciones y probabilidades. En este ámbito los horrores del primer conflicto mundial revelan que la humanidad es capaz de atrocidades inimaginables hasta aquel entonces. Esta evidencia ha provocado el desmoronamiento de todo un sistema de valores y verdades sobre el cual se había edificado la manera de concebir la realidad y el papel que el hombre jugaba en ella. A partir de este momento toda verdad se relativiza. Se pone en duda hasta el valor absoluto de la realidad misma, destruyendo también la idea de unidad y hasta de existencia de la identidad humana. Se confuta hasta el papel del hombre, convocándolo directamente en la definición y en la determinación del mundo y de la realidad.

En el primer capítulo se estudia la carta que Sarmiento dedica a la ciudad véneta en su obra *Viajes por Europa, África I América: 1845-1847* en la que analiza la condición histórica, política y social de Venecia considerando al mismo tiempo las semejanzas con su país.

En el capítulo sucesivo se analiza la manera con la que Lucio Mansilla, ambientando una de sus *Causeries del Jueves* en ese mismo lugar lo transforma en un escenario que hace resaltar su personalidad.

Finalmente, en el tercer capítulo se considera la carta de Ricardo Rojas en la que el periodista argentino utiliza la descripción de Venecia para reflexionar sobre el encuentro con el monarca español Carlos VII y el contraste cultural que este acontecimiento revela.

En la segunda parte se observa el cambio de papel sufrido por la ciudad véneta que deja de ser el núcleo de las obras de los autores analizados para convertirse en una excusa. El cambio cultural y social provocado por los descubrimientos científicos citados antes, se ha reflejado, en el ámbito artístico, en el nacimiento de la estética vanguardista. Este nuevo estilo ha caracterizado de manera tan profunda la literatura argentina que ha creado una fractura después de la cual ya no ha sido posible considerar la ciudad véneta en la misma manera. Venecia romántica ya no existe.

La ciudad llega a ser en un simple pretexto literario que permite la investigación de asuntos que atañen un ámbito que queda fuera de los límites de la materialidad y de lo evidente.

En el quinto capítulo se examina el texto «Venecia» que Borges incluye en *Atlas*. Para el escritor bonarense la realidad es sólo el símbolo y reflejo de la laberíntica mente humana.

En el sexto capítulo se estudia el cuento «Máscaras Venecianas» de Bioy Casares donde la identidad humana, y por lo tanto la realidad que de su existencia depende, está vinculada a una confirmación que sólo es alcanzable a través de la confrontación con la otredad. Esto revela la presencia de muchas otras identidades que, como máscaras, impiden ver la verdadera cara revelando que no es posible determinar la esencia humana y por lo tanto anulando el valor del concepto de realidad.

En el capítulo siete, a través del cuento «Alguien que anda por ahí» de Julio Cortázar, se presenta la idea de que lo visible no es sino una manifestación ficticia, de carácter teatral de una realidad asombrosa e increíble que queda escondida debajo de las apariencias de lo cotidiano.

En la obra de Accame, *Venecia*, analizada en el capítulo ocho, se confirma la naturaleza ficcional y pluridimensional de un mundo que, como un escenario, esconde planos y estructuras que cuestionan la absolutez de la representación, y de este modo destruyen la posibilidad de entereza y unidad obligando al hombre a redefinir sus ejes existenciales en la fragmentación.

Por fin, analizando el cuento de Luisa Valenzuela «El deseo hace subir las aguas» en el capítulo nueve, se considera una posible realidad que ha quitado valor a sus certezas, llegando a la posibilidad de encontrar una eventual verdad en la coexistencia de la pluralidad y de la diversidad.

Este recorrido llevado a cabo siguiendo las huellas de la ciudad de Venecia en la literatura argentina permitirá enfrentar los grandes cambios identitarios y culturales realizados por el continente en el último siglo.

LA DECEPCIÓN DE SARMIENTO

1.1 Venecia romántica

El escritor francés P. Morand decía que “Le canaux de Venise sont noirs comme l’encre”¹ aludiendo a la abundancia y a la pervasividad de la influencia de la ciudad en las letras, sugiriendo además, que cierto porcentaje de la identidad de la ciudad, o sea de su representación en el imaginario común, se debe a las palabras de los que han cantado su grandeza y sus miserias. La cantidad de personajes literarios que han cruzado sus puentes y de vivencias a las que sus palacios góticos han ofrecido escenario, atestigua la variedad temática de la ciudad, así como su capacidad de ser expresión diacrónica de la época que vive.

Esto se ha dado porque Venecia, ciudad que por su misma esencia vive fuera del tiempo y al mismo tiempo está eternizada por su fama, ha sabido mudar su papel a lo largo de los siglos y de los grandes eventos históricos revelando una naturaleza que ha pasado de ser poéticamente comercial a prosaicamente metafórica. Venecia es hoy, más que una agrupación urbana, un conjunto de temas y símbolos detrás del cual es posible leer una verdad más profunda.

Precisamente por esta razón, siguiendo el vuelo de la que Lucio V. Mansilla define la “blanca gaviota”² en el cielo de la literatura hispanoamericana, es posible ver reflejadas, en sus evoluciones, las grandes mutaciones y convulsiones que han acompañado el continente en su búsqueda de una identificación identitaria libre de las influencias europeas.

Sin embargo, antes es necesario comprender cómo se ha modificado la identidad de Venecia a partir del romanticismo hasta el momento actual, cambios en los que los escritores que se analizarán en este ensayo han sabido vislumbrar significaciones más amplias que atañen el sentido profundo de la realidad que los rodea.

¹ P. Morand, *Venises*, Gallimard, Nrf, Paris, 1971, pág. 33.

² Cfr. L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, en: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/entrenos4/b-608117.htm> el día 19.02.14.

El 12 de mayo de 1797 la ciudad de Venecia se rindió al ejército de Napoleón Bonaparte quien forzó al Dogo Ludovico Manin para que abdicara, disolvió el Gran Consejo, el más importante órgano político de la República, y creó un gobierno provisorio. Después de más de mil años de historia la Serenissima ya no existía. A pesar de las repercusiones que este acontecimiento tuvo para la ciudad véneta, la conquista de Venecia no era sino una ficha en el tablero más amplio de las campañas de Italia y de la guerra contra el imperio austriaco cuya derrota se concretizó con el Tratado de Campo Formio del 17 de octubre de 1797. Una cláusula secreta de este acuerdo entre el imperio francés y el austriaco decidía la cesión de la ciudad véneta y parte de sus dominaciones a Austria.

A partir de este momento la ciudad se convirtió, para la nueva sensibilidad romántica que estaba naciendo, en el símbolo de la derrota, de la traición, de la caída y por lo tanto evocadora de sentimientos de nostalgia, vacío y recuerdo de la grandeza pasada. Además, el sentido de pérdida se acompaña, en la estética romántica a otras emociones más fuertes que el ánimo humano experimenta frente la injusticia y la opresión. Por esto la cesión Venecia se convierte también en la imagen de la patria traicionada, oprimida y cautiva y por lo tanto despierta sentimientos nacionalistas como el orgullo de patria y la necesidad de la afirmación identitaria frente al opresor.

Estos sentimientos no pueden no resonar en los ánimos de los intelectuales americanos que visitan la ciudad a pesar de que, como afirma Jorge Myers: “no todas las ideas del romanticismo europeo estuvieron contenidas en él [el romanticismo argentino]”³.

El romanticismo europeo nace de un rechazo de la idea de arte como algo inmutable, y determinado por reglas fijadas. Por lo tanto se desarrolla a partir de la oposición entre esas dos actitudes, la romántica y la clásica, que representan más bien una lucha ínsita en el espíritu humano y como afirma Oviedo “define la transición del siglo XVIII al siglo XIX”⁴. De esta transformación resulta una crisis de valores que da origen al movimiento romántico como exaltación de los sentimientos y de la fantasía individual y que por lo tanto pone al centro de su estética toda libertad creadora. El contexto europeo en el que se desarrolla este movimiento cultural es el del Antiguo Régimen. Los ideales

³ J. Myers, «La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas.», en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-revolucion-de-las-ideas-la-generacion-romantica-de-1837-en-la-cultura-y-en-la-politica-argentinas/html/5cd91690-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#l_0_, el día 15.02.14.

⁴ J. M. Oviedo, «La larga hora romántica» en *Historia de la literatura hispanoamericana*/2, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 14.

liberales y progresistas, las esperanzas de renovación de la revolución francesa han sido traicionados por Napoleón antes, y luego suprimidos por el Congreso de Viena en 1814. Por lo tanto el romanticismo europeo se articula en el ámbito de un sistema social y político que se opone a todo tipo de renovación y de república.

Cuando llega a América el romanticismo “se implanta en una realidad histórica y cultural que, en efecto, era ajena a la europea”⁵ y por lo tanto “había en este continente una real necesidad de un cambio”⁶.

Según Oviedo había en América, un irrefrenable movimiento hacia la libertad, debido a la conclusión de un largo período de sumisión al imperio colonial, libertad que se manifestó en el rechazo y en la necesidad de un cambio con respecto también al modelo cultural de los conquistadores. Por esto la verdadera gran modificación que el romanticismo sufrió al cruzar el oceano estriba en el hecho que “la libertad romántica europea, que tenía clara motivación estética, se consolidaría en América con la necesidad política”⁷.

Según Myers “los miembros de la primera generación romántica fueron un producto de las condiciones imperantes en el Río de la Plata en los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo”⁸. Los antiguos virreinos habían desaparecido para dejar lugar a las nuevas repúblicas que estaban intentando construir su propia identidad nacional. Por lo tanto si la emancipación política había sido alcanzada, ahora había que construir la identitaria. Por eso el de la ‘nación’ fue un problema, típicamente romántico que acomunó a todos los escritores de la generación del 37 y que en Argentina se intensificaba no sólo por la “indefinición propia de un estado reciente”⁹, sino también por las condiciones culturales en las que se hallaba el estado. Myers opina que los intelectuales argentinos:

Habían hallado un espacio cultural en gran medida «vacío» que parecía homologar la imagen tan difundida entonces del territorio argentino como «desierto». En abierto contraste con la situación cultural de otras regiones del antiguo imperio español, como México, Perú, o aun Chile, el desarrollo intelectual y artístico de las provincias ahora agrupadas en la nueva república rioplatense había sido casi nulo.¹⁰

⁵ J. M. Oviedo, «La larga hora romántica» en *Historia de la literatura hispanoamericana*/ 2, ob. cit. Pág 15.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid*, pág.16.

⁸ J. Myers, «La revolución de las ideas: la generacion romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas.», ob. cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Esto se dio porque en Argentina no había la tradición intelectual procedente de una cultura barroca y católica con la que los imperios coloniales habían modificado a las grandes civilizaciones precolombinas. Por eso Myer sigue explicando que “el único momento histórico que les presentaba una vida intelectual relativamente intensa y de cierta calidad era el de la generación inmediatamente anterior, enrolada en la experiencia rivadaviana de los años 1820”¹¹. Por lo tanto “durante casi cinco décadas, los escritores y pensadores argentinos se arrogarían –no enteramente sin motivo- el título de los más modernos, los más radicales, y los más impacientes hombres de letras del continente sudamericano”¹². Precisamente por todas estas razones toda la obra de estos escritores y periodistas estuvo subordinada a las necesidades que la formación del nuevo país presentaba o sea a una indagación sobre sí mismo con tal de “alcanzar un conocimiento adecuado de su propia realidad, para así poder definir su identidad nacional”¹³.

En este ámbito cultural se inserta la obra de Domingo Faustino Sarmiento y por lo tanto la imagen de Venecia que transparente de sus cartas refleja, más que la estética, la necesidad romántica de considerar los aspectos políticos y culturales del lugar que está visitando. En su relato la descripción de la ciudad y de las impresiones que ésta provoca en su ánimo tiene el papel principal, ya que es a través del confronto que el autor manifiesta sus preocupaciones y sus inclinaciones con respecto a la situación argentina. Para Sarmiento hablar de Venecia es hablar de Argentina porque en las revoluciones que han cincelado el pasado y el presente de la ciudad véneta, él ve los reflejos de las convulsiones que están estremeciendo su país. Además la centralidad de la descripción de la ciudad también resalta la calidad de la relación cultural que existía en aquel momento histórico entre Europa y América. Sarmiento había ido a Europa para estudiar su sistema escolástico explicitando la idea de que para construir a la nación americana sería necesaria la aplicación del modelo europeo en cuanto portador de civilización. La contraposición que resulta de este gesto y que condena el continente americano a la barbarie es la imagen de la dicotomía identitaria entre cuyos extremos se movía la república argentina, testimoniando así la incerteza de la realidad recién constituida.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

En la segunda mitad del siglo XIX, grandes modificaciones envolvieron el continente y sobre todo Argentina cuya inserción en el mercado mundial fue causa y consecuencia de una revolución que afectó todos los ámbitos de la vida: político, social, económico y cultural. También la literatura, para ser expresión de la nueva realidad tuvo que abandonar la estética romántica y entregarse a los más objetivos y esperanzadores cánones del realismo. Según Patricia Funes

Los imperativos «modernizar y civilizar» del credo liberal se impusieron al calor de la idea de un progreso casi fatal. [...] Las ideas positivistas se convirtieron en una religión cívica para suturar la gran brecha existente entre el discurso legitimador de la acción y las prácticas políticas, es decir *esas repúblicas sin ciudadanos*, lo que significaba [...] unos *Estados sin Naciones*.¹⁴

De esta afirmación se desprende la duplicidad del espíritu de la época y de los intelectuales que la vivían quienes, si por un lado experimentaban un clima de optimismo y prosperidad, por el otro se daban cuenta de que la labor nacionalista estaba todavía por terminar.

Esta doble actitud frente a la situación del tiempo se refleja en los escritos de Lucio V. Mansilla y en la obra de Ricardo Rojas. Caracterizados por un estilo ligero pero dirigidos a un público culto y local los primeros, escritos con tal de ampliar y difundir el discurso intelectual de las tertulias y de las charlas literarias, más reflexiva y de carácter casi pedagógico la segunda, finalizada a la elaboración de un sentimiento de pertinencia nacional compartida y fundada en la participación al mismo pasado, al mismo idioma, a la misma raza.

Lo que sobresale de ambos trabajos es la nueva postura frente a la antes oprimente presencia del viejo continente. América parece estar alcanzando una autonomía cultural e identitaria que hace que Europa ya no sea el punto de referencia de toda creación y esto se puede ver en las maneras en que ambos escritores se relacionan con la imagen de la ciudad de Venecia cuando ésta llega a ser parte de sus textos. Para ambos el encuentro con la ciudad está insertado en un contexto de viaje pero muy diferente es la manera en que ésta se presenta con respecto a la de Sarmiento. Ni Mansilla ni Rojas describen el lugar, Rojas tampoco le dedica el título de la carta en que ésta aparece, sino que ambos la utilizan como pretexto, como escenario para la puesta en escena de otro asunto que para el primero no es más que la manifestación de su propia exuberante

¹⁴ P. Funes, *Salvar la nación*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2006, pág. 73.

personalidad mientras que para el periodista de *La Nación* sólo es el lugar del encuentro cuyo relato desempeña el papel principal en el texto. De este modo Venecia ya no es la escena central del cuadro que el autor pinta con las palabras, así como lo había hecho Sarmiento, sino más bien el simple marco cuya función es la de resaltar un acontecimiento al que no pertenece ya que está protagonizada por las vivencias de los autores y, por lo tanto, vuelca la posición de centralidad entre las dos partes.

1.2 La descripción como creación de la realidad.

El 26 de enero de 1847 un buque procedente de Marsella llega a Génova. Del navío desembarca Domingo Faustino Sarmiento regresando de una breve estadía en África sucesiva a una anterior y más larga etapa europea de sus viajes. No hay testimonio directo de su permanencia en Génova ya que el autor no nos relata esta experiencia, sin embargo de su «Diario de gastos»¹⁵ se puede deducir que:

Después de la aventura africana, [Sarmiento] ha retomado su ritmo de turista en Europa. Pasea mucho, visita todo lo que las distintas guías turísticas aconsejan conocer, compra libros en italiano y frecuenta los espectáculos teatrales, la ópera y el ballet.¹⁶

En apariencia puede parecer que se trate de una simple estadía de carácter turístico, sin embargo, se sabe que no es así.

Exiliado de su país desde hace catorce años a causa de su oposición al gobierno de Rosas, Sarmiento había sido enviado a Europa por Manuel Montt, ministro de la Instrucción Pública de Chile (país en el que el escritor vivía su exilio) en misión oficial de estudio. Como dice Javier Fernández ésta fue:

una manera decorosa de alejarlo por un tiempo de un medio donde su prestigio de escritor y la vehemencia de sus campañas de bien público abrían, sobre todo por ser argentino, el cauce a la polémica y al recelo.¹⁷

¹⁵ Cfr. «Diario de gastos» en D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Archivos /fondo de cultura económica de España, España, 1993, pág. 522.

¹⁶ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia» en D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Archivos /fondo de cultura económica de España, España, 1993, pág. 793.

¹⁷ J. Fernández, «Introducción del coordinador» en: D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. VIII.

Sin embargo es fácil comprender que de este modo el ministro concretizó el deseo de Sarmiento quien, como nos informa Fernández, a través de las palabras del autor mismo, ya en 1841 había expresado la voluntad de ir a Europa:

En 1841 y antes de que la Escuela Normal de instrucción Primaria fuese fundada, solicité del Ministerio del ramo autorización para trasladarme a Europa con el objeto de inspeccionar los establecimientos del mismo género, creyendo con ese paso obviar las dificultades y desaciertos que podrían producir en la práctica los conocimientos teóricos, únicos con que entonces contaba para el desempeño de las funciones de director de la Escuela Normal que el gobierno se proponía encomendarme. El señor Ministro Montt a quien me dirigí sintió, sin embargo, que era premiosa la necesidad de dar principio cuanto antes a la enseñanza, juzgando oportuno diferir mi deseada excursión para cuando los resultados de la fundación de la Escuela Normal estuviesen, aunque fuesen imperfectamente, asegurados.¹⁸

Cuando parte para sus viajes, en 1845, Sarmiento es:

un portentoso periodista que, contrariamente a muchos de sus colegas, comprendía bien lo que sabía y sabía muchas cosas del pensar y ver; había publicado libros renovadores sobre la enseñanza [...] había dirigido la Escuela Normal; era miembro de la facultad de Humanidades, fundador de diarios, combatiente y en *Mi defensa*, había increpado a un mediocre ofensor, como un viejo héroe troyano frente a la injusticia.¹⁹

pero, sobre todo, en 1845, antes de que partiera para su viaje, el diario *El Nacional*, había publicado, tomándolo del *Progreso*, el texto del *Facundo*, la obra en la que Sarmiento teoriza y motiva su concepción de la actual situación social, económica y política de su país. A esta altura de su vida su ideología ya está definida. En la oposición entre civilización y barbarie Sarmiento resume no solo la lucha política que opone Federales y Unitarios, o, desde un punto de vista más económico, prominencia de la capital contra descentralización del poder, sino también un contraste de carácter más filosófico en cuyos extremos se encuentran Europa y América, orden y anarquía, individuo y sociedad, la educación como vía para el progreso, y la fragmentación del poder cuyo símbolo era el caudillismo en la figura de Rosas.

Como dice Oviedo, Sarmiento “creía en el influjo decisivo del ambiente geográfico sobre la formación de los pueblos [...] los hombres eran emanaciones del suelo natal”²⁰ y de hecho el autor sanjuanino había escrito en el *Facundo* que

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid*, pág. XX.

²⁰ J. M. Oviedo, «La obra y la acción de Sarmiento», en *Historia de la literatura hispanoamericana/2*, ob. cit. pág. 32.

El mal que aqueja a la República Argentina es la estensión, el desierto la rodea por todas partes, e se le insinúa en las entrañas [...] Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime, a mi parecer, en el carácter argentino, cierta resignación esótica para la muerte violenta[...].²¹

Por lo tanto la dictadura de Rosas cuyo poder y riqueza se radicaban en la tierra, en la esencia misma de Argentina, representaba “un régimen retrógrado y un ejemplo de la barbarie americana”²². Por eso la única manera de hacer progredir al país quedaba en una transformación de la población a través de una educación que debía transmitirle esos valores morales que modificaran la composición misma de dicha población. Pero estos valores sólo podían venir de lugares que, según la mejor tradición iluminada, por su misma esencia hubiesen sabido infundir en quienes los poblaban ideales de civilización y progreso o sea, según Sarmiento, de Europa y la América anglosajona. Las razones de sus viajes a Europa, África y América se fundan, por lo tanto, en las raíces de su ideología y a pesar de su actitud turística lo que Sarmiento busca en Europa es “saber más sobre educación para educar mejor y saber más sobre inmigración para poblar mejor”²³.

La relación del viaje por Italia empieza el 8 de febrero de 1847, dos semanas después del ingreso de Sarmiento en un país que, como su patria, en ese momento histórico luchaba para convertirse en una entidad única, combatiendo una fragmentación que, diversamente de la argentina, no era sólo cultural, sino también, y sobre todo, política. El mismo escritor traza un paralelo entre las dos naciones al decir “[...] era yo algún Mazzini republicano [...]”²⁴. Es interesante, a pesar de ser una simple casualidad, que en el mismo buque que llevó a Sarmiento a Civitavecchia, ciudad en la cual desembarcará para ir sucesivamente a Roma, de donde empezará su relación, viajara Massimo D’azeglio, hombre que, como él ocupará un puesto de primer nivel en la escena política de su país. D’azeglio, como Sarmiento viajaba rumbo a Roma para encontrar al Papa. De hecho ambos tendrán una entrevista con Pío IX y a pesar de que, como escribe Vanni Blengino:

²¹ D. F. Sarmiento, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, Colección Universal, Madrid, 1929, pág. 12.

²² J. M. Oviedo, «La obra y la acción de Sarmiento», ob. cit. pág. 31.

²³ J. Fernández, ob. cit. pág. XIX.

²⁴ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 256.

[...] las dos entrevistas responden a motivaciones tan distintas como lo es su significado político: mientras que en el caso de Sarmiento se trataba de una audiencia de rutina, el Papa estaba lejos de ignorar la repercusión que su encuentro con D'Azeglio podía tener en Italia.²⁵

Esta etapa del viaje también tendrá importancia en el recorrido del argentino. Sarmiento sabe que el Papa ha viajado a América y está convencido de que esta experiencia haya tenido para él cierta importancia. Mastai Ferretti había emprendido un proceso de renovación y reacción al clima de restauración europeo que había generado una situación de entusiasmo porque muchos opinaban que se podía abrir una nueva era donde libertad y religión no fuesen antónimos. Sarmiento, que por su formación liberal se oponía a todo tipo de oscurantismo, compartía los juicios optimistas sobre Pio IX y evaluaba que una nueva relación pudiese establecerse entre la iglesia y los gobiernos americanos.

De hecho “tanto Sarmiento como D'Azeglio se declaran satisfechos de sus respectivas entrevistas, interpretando cada cual las palabras de Pío IX según sus propias expectativas”²⁶.

Con la llegada en Civitavecchia empieza la relación del viaje en Italia de Sarmiento. A las simples anotaciones del diario de gastos se superpone el texto literario.

La importancia de la que podría parecer una simple elección estilística estriba en el hecho que:

la obra de Sarmiento está marcada por una identificación esencial: la del hombre y su patria al punto que la memoria personal y el discurso autobiográfico son su modo de retratar y reconocer al país.²⁷

Este asunto toma más importancia al leerlo a la luz de las palabras de Vanni Blengino que explica la paradoja escondida en la literatura autobiográfica. Esta contradicción es creada por la ontología misma del discurso autobiográfico cuya naturaleza y objetivo son los de alejarse de la literatura de ficción colocándose en sus antípodas. Sin embargo, la pretensión de identificación total de narración y realidad es una ilusión porque:

Las desviaciones temporales entre el acontecimiento y su narración, la jerarquización del espacio que se establece en base a preferencias, silencios, dilataciones y condensamiento de lugares y episodios, así como la reconstrucción de las

²⁵ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 792.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. M. Oviedo, «La obra y la acción de Sarmiento», ob. cit. pág. 31.

situaciones, distribuidas en las distintas etapas que constituyen los *Viajes*, obligan al narrador a manipular su propio material, a reelaborarlo, a reconstruirlo.²⁸

Por lo tanto el texto se convierte en una creación hecha por el autor más bien que en una simple obra de reproducción mimética en la que el aporte del autor sería comparable a la del simple compilador.

De esto se pueden desprender diversas consideraciones.

A través de las dilataciones y condensaciones el autor interviene en la linealidad del tiempo y del espacio, modificando la realidad que cree relatar, contribuyendo así a crear otra realidad de carácter más ficcional que se superpone a la que lo rodea. De este modo Sarmiento en esta obra anticipa el carácter de relatividad que la literatura en cuanto representación simbólica de lo real tendrá a partir de los primeros años del siglo siguiente. No hay que considerar una voluntad consciente del autor en el logro de este efecto que posiblemente estriba en la ontología misma de la literatura autobiográfica, sobre todo la de viaje, y se hace visible sólo a la luz de una capacidad analítica influenciada por las grandes modificaciones existenciales posmodernas, pero es interesante ver como en la disolución de la dogmática de los marcos espaciales y temporales se escondan ya los gérmenes de aquellas consideraciones que llevarán a la inversión de la relación centro-periferia en el siglo siguiente poniendo al centro de la perspectiva americana a la misma América. Además no hay que olvidar que en esos mismos años en los que Sarmiento obraba para la disolución de la barbarie americana a través de la asimilación de los modelos europeos, Andrés Bello llevaba adelante una polémica que lo situaba en el extremo opuesto al de Sarmiento.

Sin embargo, lo que más interesa en la revelación de la naturaleza ficcional implícita en la obra es la consideración que al elegir y ordenar lugares, momentos y acontecimientos que nos decide relatar según una perspectiva personal el autor revela sus intereses, sus prioridades y su imagen del mundo y del tiempo que vive. Por lo tanto al interpretar las afirmaciones de Oviedo a la luz de estas consideraciones se comprende cómo y por qué leyendo la relación de viaje de Sarmiento es posible vislumbrar un análisis de la situación argentina. Anticipando esos viajes europeos que serán fundamentales para los autores posmodernos y para el nacimiento de fenómenos literarios como lo fantástico, el realismo mágico y el real maravilloso, Sarmiento utiliza la escritura como espejo revelador. A través de la escritura, de lo que elige escribir y de lo que decide omitir, el

²⁸ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 796.

autor argentino conoce, reconoce y retrata a su país. No hay que olvidar que es precisamente la escritura lo que le otorga el prestigio necesaria para confrontarse con Europa. Él mismo admite que: “la llave de dos puertas llevo para penetrar en Paris, la recomendacion *oficial* del gobierno de Chile i el *Facundo*; tengo fe en este libro”²⁹. Sin embargo el papel que desempeña esa obra tiene un alcance que va más allá del reconocimiento oficial de su autor como escritor. La reflexión que Sarmiento ha llevado a cabo en el *Facundo* le ha permitido emprender en Europa “la materialización de un itinerario paralelo pero de direcciones opuestas a la que lo llevaron a la construcción de su libro”³⁰. El análisis que Sarmiento hace de la realidad americana a través de los libros y modelos europeos revela que la barbarie, que en América lucha en contra de la civilización, es un producto de la colonización española. Sin embargo Blengino añade que:

Sarmiento ha repudiado los aspectos negativos tantos políticos como culturales de la propia herencia española hasta rayar en el parricidio intelectual. [...] con el bisturí de la crítica firmemente empuñado, ha hurgado en las vísceras de la propia historia continental y racial. El centro del conflicto entre la barbarie y la civilización no estaba afuera, en el exterior, sino que atravesaba la propia identidad, la propia cultura. La conquista de una nueva cultura como autodidacta aparece entonces como una operación de autopurificación. Una catarsis que termina por proyectarlo fuera del pasado y el presente, más alla del conflicto entre civilización y barbarie que desgarrar a la América Latina, para colocarlo en otra dimensión temporal (y espacial), aquella que está a punto de construirse. La ciudad americana de mañana se mide con Europa. Sarmiento piensa que la catarsis que ha emprendido lo autoriza a escudriñar, a juzgar los países europeos que visita.³¹

Por eso la interpretación de Europa está mediada por la conciencia de la realidad americana y su escritura da cuenta de esta perspectiva.

Por lo tanto la elección misma de las ciudades que decide visitar (y luego relatar) no es casual sino que nos informa sobre su perspectiva y sus prioridades. Así podemos ver que los denominadores comunes que guían a Sarmiento en su viaje italiano son la historia y el arte. La primera como elemento constitutivo de las naciones, la segunda como medio de civilización y por lo tanto de progreso de los pueblos que pueblan dichas naciones ya que, como afirma él mismo: “Tienen eso de peculiar las bellas artes, que prolongan la vida de los pueblos o de los hombres que las cultivaron”³². De hecho,

²⁹ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 120.

³⁰ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 800.

³¹ *Ibíd*, pág. 801.

³² D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 258.

después de Francia, país cuya cultura se irradia en el mundo, y España, Italia debería representar “la etapa eminentemente turística, aquella de los monumentos, las obras de arte, la vitrina de la historia”³³.

Seguramente durante su estadía en la capital la admiración de lo que es uno de los grandes centros del arte europeo, y por lo tanto centro de civilización, desempeña un papel fundamental, pero por el número de páginas dedicadas al encuentro con el Papa se comprende también el interés político de esta etapa. La importancia que atribuye a este momento se comprende incluso al considerar el destinatario de la carta en la que lo relata, siendo ésta dirigida a su tío José Eufrazio Quiroga, Obispo de Cuyo, o sea un representante de la alta jerarquía eclesiástica. En cambio la carta siguiente, la que describe las visitas a Florencia, Venecia y Milán es para Juan María Gutiérrez, un intelectual de prestigio, integrante la generación del 37. Esto debería demostrar una propensión más artística en el carácter del escrito, y por lo tanto en el acercamiento a las ciudades mencionadas en el, sin embargo Sarmiento no logra dejarse llevar por la simple admiración de la belleza y del arte. A pesar de que, como escribe Giuseppe Bellini “La posizione di Sarmiento in Italia è quella del turista che si bea delle bellezze artistiche, ma che spesso se ne mostra saturo”³⁴ es imposible no subrayar la importancia y preminencia del aspecto político y social incluso en esta carta.

El escritor abandona Roma tras el término del carnaval. Si el encuentro con el Papa lo ha satisfecho, la ciudad lo ha desilusionado. Él mismo la compara a una muerta diciendo “Paréceme que el cristianismo pidiera limosna al mundo en estos días par velar el cadaver de una ciudad que sirve de panteon a tantos silos, a tantas glorias i a tantas miserias”³⁵. El fuerte contraste entre la gloria pasada, tetimoniada por los monumentos, y la pobreza extrema del pueblo romano le han provocado una profunda impresión. “¡Qué miseria!, ¡qué abandono! ¿Por qué no trabaja este pueblo?, ¿Por qué sus abitaciones son tan ruines, tan descuidada la cultura, i tan desaliñados los vestidos de los habitantes?”³⁶. El paisaje que admira al alejarse de Roma es una sucesión de “terrenos rotos o trabajados por las convulsiones de los vulcanes”³⁷ y en esta descripción los adjetivos parecen tener una doble referencia que hace pensar que el autor esté

³³ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 802.

³⁴ G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1982, pág. 161.

³⁵ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 253.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid*, pág. 256.

confundiendo la descripción de la morfología de la península con un análisis de su situación social, política y económica y deja comprender cuánto lo que ha visto en la capital haya corroborado su opinión de la influencia del ambiente en quienes lo habitan. A confirmación de todo esto están las palabras que escribe al dejar los territorios romanos: “En Bolonia termina el estado romano, i el alma respira al fin saliendo de aquellas soledades [...]”³⁸ y luego las revalida llegando a Florencia:

¡Como respira uno en esta bella Florencia cual si después de larga tempestad ganase el deseado puerto, porque Roma admira y aflige, i su campaña empozoña i oprime! Llegando a Florencia, créese salir de la mansión de los muertos a un rico oasis de verdura.³⁹

La mirada y la perspectiva de Sarmiento siempre están impulsadas por las instancias que afectan a su país y no puede dejar de unir la meditación a la simple admiración estética de las muchas bellezas que la ciudad le ofrece. Como a respaldo de su ideología, la simple cercanía a los cenotafios de los grandes artistas y hombres de estado sepultados allá da la salida a una reflexión de carácter social y político que, otra vez pone en relación Eurpa y América. Junto a la tumba de Maquiavelo, hombre que ha subordinado la moral al alcance del resultado Sarmiento opina:

Tengo para mí que la moral en sus aplicaciones al gobierno de las sociedades humanas, no pertenece a las verdades reveladas, sino a la conquistadas por la civilización. Al principio de todos los pueblos el gobierno i el sacerdocio son antropófagos. Los sacrificios antiguos, la tradición, i lo que se encontró en América, lo prueban hasta la evidencia. Después, cuando las leyes de la humanidad, de la moral i de la justicia están reconocidas por los individuo, pasan muchos siglos antes que las sociedades las reconozcan para su gobierno. [...] El pobre Maquiavelo escribió en el *Príncipe* lo que creían i practicaban los hombres más justificados de la tierra entonces, desde el Papa hasta el último juez de paz, desde el inquisidor mayor en España hasta Pizarro i Balverde en Perú.⁴⁰

Sarmiento reconoce que el político florentino ha sido un intérprete de su tiempo, sin embargo sabe que ese época ha terminado y por lo tanto ya no pueden ser aceptadas “la más esquisitas crueldades [que] han estado en práctica hasta ayer nomás”⁴¹. De hecho sigue diciendo:

³⁸ *Ibíd*, pág. 255.

³⁹ *Ibíd*, pág. 258.

⁴⁰ *Ibíd*, pág. 259.

⁴¹ *Ibidem*.

La moral i la justicia aplicada a la política es de pura invención moderna, i debemos de ello holgarnos sobre manera, aunque queden todavía por acá i por allá ramplones atrasados, que hacen el Príncipe de Maquiavelo con un candor digno de todo elogio.⁴²

Sería difícil no leer en estas palabras una crítica a la situación política de Argentina. Sarmiento acepta que en el pasado América haya presentado esos símbolos de barbarie (esclavitud, tormento) típicos de los pueblos recién nacidos, sin embargo, así como Europa tras la ilustración ha sabido librarse de esta herencia, así debe hacer América. Y la manera para hacerlo es la educación en la que reconoce el único medio de civilización. El autor le atribuye a Florencia precisamente este papel ya que según él

cada una de estas ciudades italianas ha tenido su rol importante en la larga tarea de crear al mundo moderno [...] Florencia es la que le enseñó a leer sus autores antiguos, i la historia no presenta empresa más noble i más devotamente seguida.⁴³

1.3 Venecia y el pasado.

Cuando deja Florencia rumbo a Venecia Sarmiento emprende un largo parangón entre la situación de la ciudad véneta y la de Argentina que empieza, como ya había sucedido al salir de Roma, admirando el paisaje que él describe así: “La Italia es desde la Romania hasta la Lombardia un jardín delicioso. Los apeninos van desapareciendo poco a poco y dejando ver un país inmenso, una llanura sin límites [...] Esa la pampa inmensa[...]”⁴⁴. Esta comparación, que aquí se basa en las características geográficas o sea en los aspectos más evidentes y formales será lo que caracterizará la estadía de Sarmiento en Venecia. Ya la simple observación del hecho que la llanura, diversamente de la pampa, está cultivada despierta en el intelectual un sentido de admiración y envidia al mismo tiempo porque que esta diferencia refleja precisamente su idea de lo que es la civilización frente a la barbarie o sea:

La civilización de un pueblo sólo pueden caracterizarla la más extensa apropiación de todos los productos de la tierra, el uso de todos los poderes inteligentes, y de todas las fuerzas materiales, a la comodidad, placer y elevación moral del mayor número de individuos.⁴⁵

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid*, pág. 261.

⁴⁴ *Ibid*, pág. 263.

⁴⁵ *Ibid*, pág. 276.

Es tan evidente la oposición entre el orden de la llanura, símbolo de la civilización, y la barbarie de la pampa que el escritor declara manifiestamente, dirigiéndose no solo a J.M. Gutiérrez, destinatario de la carta, sino, casi de manera confidencial, a todo oidor, su queja que no es sino el reflejo de la ideología sarmentina, la gran acusación que ya había explicitado en el *Facundo* y que es la razón fundamental de su viaje:

¿Por qué la pampa no ha de ser en lugar de un yermo un jardín como las llanuras de la Lombardía, entre cuyo verdinegro manto de vegetación, la civilización ha salpicado a la ventura puñados de ciudades, de villas i de aldeas que lo matizan i animan? Por qué? Diréselo a Ud. Al oído, a fe de provinciano agricultor, porque el pueblo de Buenos Aires con todas sus ventajas, es el más bárbaro que existe en América; pastores rudos, a la manera de los kalmucos, no han tomado aun posesión de la tierra i en la pampa hai que completar por el arte la obra de Dios. Dada la tela se necesita la paleta y los tintes que han de matizarla.⁴⁶

Esta es precisamente la gran tarea que Sarmiento ha emprendido y por la cual ha ido a Europa. Tanto confía en la educación como medio para la civilización y el progreso de su nación que la eleva a obra de arte, como si el parangón con las bellezas que está admirando en Italia diera a su misión un alcance aún más amplio. Así como los grandes autores y pintores, que con sus obras han edificado la grandeza de Europa, él mismo será artífice de un cuadro cuya tela será su nación. La fuerza de su visión es tanta que casi lo lleva a generar una comparación con Dios cuya obra, según él incompleta, se siente autorizado a terminar. Sarmiento da a su misión un carácter primigenio, como si de su labor debiera nacer una nueva Argentina. De hecho Oviedo hace notar que hay “un curioso paralelismo entre el nacimiento, crecimiento y madurez de Sarmiento y la evolución de Argentina. [...] Creó su obra y también creó un país a su imagen y semejanza”⁴⁷. Esta actitud transpare de sus mismas palabras. Como dice Vanni Blengino, “la hiperbolización del yo a través de la escritura es función de la ocupación simbólica de un espacio que vacila aún entre la civilización y la barbarie [...]”⁴⁸. Acercándose aún más a Venecia la comparación que Sarmiento hace con su país se profundiza y deja de tener carácter simplemente visual para justificarse en los elementos más constitutivos de la identidad o sea en la historia. Los adjetivos que utiliza para la descripción del paisaje, que se ha convertido en algo “ideal, fabuloso, imposible tan

⁴⁶ *Ibíd*, pág. 264.

⁴⁷ J. M. Oviedo, «La obra y la acción de Sarmiento», ob. cit. pág. 31.

⁴⁸ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 800.

bello es”⁴⁹, son los mismos que algunas décadas después serán utilizados para dar cuenta de la naturaleza de aquel continente cuya identidad Sarmiento está todavía buscando en un lugar “otro”, sin embargo, al cruzar el puente que lo lleva a la ciudad no le escapa la semejanza con otra ciudad construida en el agua que pero se encuentra en América y por lo tanto pertenece a su misma realidad. La vista de los ríos veneciano desata la comparación con Tenochtitlan, antigua capital del imperio azteca, rodeada por el agua en la que “Hernan Cortés se batía en retirada en la noche triste”⁵⁰. No habría necesidad de ningún recurso literario para comprender la confrontación de la historia de Venecia con la de la ciudad mexicana, sin embargo Sarmiento enfatiza esta cercanía a través de la yuxtaposición, a esas palabras, de un comentario de carácter personal sobre el lugar en el que se encuentra. Entrando en la ciudad exclama:

¡Venecia! ¡Pobre esqueleto de república! ¡Tus lagos, centro en otro tiempo del comercio del mundo, infestan hoi con su aliento nauseabundo; los palacios de tus nobles sirven de posada para el extranjero, como las ruinas de los templos del Egipto de aprisco a los ganados! Tus maravillas están ahí de pié aun, como cadáveres petrificados.⁵¹

La descripción y el uso de términos relacionados a la muerte (esqueleto, cadaveres, aliento nauseabondo), a la enfermedad (infestan) y a la decadencia (ruinas) dibujan la imagen de una grandeza perdida, de un cuerpo, metáfora del estado, que ha perdido su libertad y ahora sufre una inevitable decadencia. Después de la derrota de la “Serenissima” por parte de Napoleón y su “entrega” al imperio austríaco, Venecia se convierte en el símbolo de la grandeza perdida, de la caída y por eso evoca en los intelectuales románticos sentimientos cuales la melancolía, la nostalgia y un orgulloso sentido de venganza y devoción a la patria. De la misma manera, la condición de Venecia no puede no provocar una violenta conmoción en el ánimo de un hombre liberal y cultivado a los principios morales y filosóficos de la ilustración como Sarmiento. Sin embargo cabe preguntarse si la vista de la ciudad habría podido provocar parecida reacción al no encontrar en su alma una resonancia provocada por el recuerdo de los acaecimientos de la conquista. Las palabras del escritor son para Venecia, pero bien podrían adaptarse a la historia del imperio de Moctezuma cuyo dominio fue interrumpido por un invasor extranjero. Así como ahora los palacios de los nobles

⁴⁹ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 264.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

venecianos sirven de morada a los austriacos, los antiguos edificios mexicanos se hallan a breve distancia de las construcciones de los antiguos invasores. Pero la sensación vivida por Sarmiento al recorrer las calles venecianas, mediada por su proveniencia y su formación es diferente de la de los románticos europeos. Al exclamar: “La tristeza de Venecia no excita a la melancolía; es una opresión que abrumba el corazón; la atmósfera húmeda pesa sobre los pulmones i quisiera en todo momento escaparse el viajero [...]”⁵² él la describe como algo más oprimente que piadoso, de sus palabras se infiere un sentido de coacción, de agobio en el que se puede leer la metáfora de su sufrimiento e intolerancia por la angustiosa situación de Argentina, nación que tras haber ganado su libertad política sufre ahora una nueva dominación: la de esos caudillos y hombres fuertes que, como Rosas ejercen un control basado en la violencia, el miedo y en los privilegios e impidiéndole de desacerse de la ignorancia, la obligan a un atraso cultural, social y económico. Al recorrer el Gran Canal Sarmiento se da cuenta de la falta de luces detrás de las ventanas de los palacios de la aristocracia veneciana. En sus palabras este indicio que señala la ausencia de los dueños y, por extensión, la pérdida de la independencia por parte de Venecia, se convierte en el símbolo de una ausencia aún más profunda: las luces que se han apagado con la cesión de la República Veneciana al imperio austriaco son las luces de la libertad, de la autonomía, y no se trata sólo de la pérdida del albedrío político, sino también del intelectual. Ya no hay libertad de palabra y tal vez ni de opinión y eso sólo puede conllevar la decadencia cultural. Allí donde no haya la luz de la razón la opresión prevalece.

La descripción de la ciudad está sembrada por términos relacionados con la muerte. El autor observa que “Las góndolas, cubiertas de un manto de bayeta negra, de ordinario descolorida, añaden nuevas tristezas por sus formas funerales a este cuadro”⁵³, y los que en ellas van se esconden “bajo sus cortinas [...] para disimular la vida como un oprobio o un delito”⁵⁴. Además por las calles “no se ven caballos ni bueyes, ni perros”⁵⁵. La imagen que domina en estas palabras y que, por lo tanto, más impresionó a su autor, es la de la inmovilidad. Hay en Venecia una inercia debida al miedo que se parece a la de un cuerpo sin vida y Sarmiento lo subraya escribiendo: “Todo ha muerto en Venecia, menos la policía inquisitorial que la continúa el Austria”⁵⁶. De hecho lo que indica la

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 265.

⁵⁶ *Ibidem.*

falta de vitalidad es la comparación entre las góndolas, los medios de transportes típicos de la ciudad, y el ataúd y luego la ausencia de caballos y bueyes, animales que en Argentina desempeñan un papel fundamental en la economía. De este modo la muerte está vinculada con los transportes, fundamentales para el comercio, y con la economía más en general. La ruina de Venecia es total. La dominación austriaca le ha quitado la independencia política, la libertad cultural y la fuerza comercial que durante siglos le había asignado un papel de predominancia sobre el cual Venecia había construido su imagen y su identidad.

Sarmiento enfatiza esta impresión de decadencia y de muerte haciendo una comparación con la situación de Florencia, la ciudad visitada en precedencia y escribe:

En Florencia nos habia sorprendido el grito de la república francesa, que daba señales de vida con la aparición del primer tomo de los *Jirondinos* que acaba de publicar Lamartine, el primero de la *República* por Michelet, el otro de Luis Blanc.⁵⁷

Mientras que Venecia muere bajo el yugo de los austríacos, la ciudad de los Médicis vive. Pero en la perspectiva del intelectual argentino la vida está relacionada con los ideales de la revolución francesa, que a su vez vienen del ideario de la ilustración, y con la publicación de libros de carácter político y social. En cambio la presencia de escritos parecidos en Venecia está vedada así Sarmiento sólo puede introducir el libro que lleva consigo, *Del primato morale e civile degli italiani* de Gioberti, a través de un engaño y la reacción de los habitantes frente a esa obra subraya la condición de miedo y censura en la que vivían. Al ver el libro un veneciano exclama con lo que Sarmiento define un pavor increíble: “[...] *ma il Gioberti!* Me decía; Ud. Va derecho a una cárcel”⁵⁸. De este modo es como si el escritor sanjuanino quisiera decir que allá donde existan esos principios morales bajo cuyo estandarte se ha llevado a cabo la revolución francesa, allá donde haya república y donde se publiquen libros de asunto político (y por lo tanto sean posibles la cultura y la libertad de opinión), hay vida y progreso, mientras que donde todo esto carezca, sólo pueden hallarse atraso y muerte.

En este modo Sarmiento sigue con su comparación entre Venecia y su país. El degrado y la inercia en que se apaga la Serenissima le recuerda lo que está sufriendo Argentina bajo el gobierno de Rosas y no deja de afirmarlo de manera explícita al hacer un análisis de la historia política de la ciudad.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

Sarmiento ve en la República de Venecia una prosecución de la república romana. Le reconoce, por lo tanto una larga historia. Sabe que la progresiva importancia de las familias patricias había ido reduciendo el poder del Dogo de Venecia hasta llegar en 1297 a la “Serrata” del Gran Consejo”. Con esta reforma del órgano de gobierno el Dogo Piero Gradenigo había establecido que sólo podrían participar al Gran Consejo aquellas familias que, en precedencia, hubiesen tenido un miembro en el Consejo mismo. En este momento empezó un proceso de cierre del patriciado veneciano, la clase dirigente de la ciudad, que hizo que el gobierno tomara cada vez más las características de una oligarquía. Sarmiento observa que “los horrores del despotismo de esta república con dos mil tiranos no eran tampoco inherentes a la esencia misma de su gobierno”⁵⁹ y por eso define como legítima la revolución debida a “una usurpación cometida por unos nobles con exclusión de otros”⁶⁰. La referencia es a la conjuración del Tiépolo de 1310. En esta ocasión los exponentes de esas familias patricias que habían estado batiéndose por el mantenimiento del sistema comunal, basado en las elecciones de una asamblea popular, trataron de derribar al gobierno aristocrático y de eliminar al Dogo Gradenigo. La conjuración llevó a la creación del Consejo de los Diez, órgano extraordinario con poderes para la persecución de los conjurados que sin embargo, se convirtió, por el terror, en un medio de control y supresión permanente. Sarmiento ve en este acontecimiento, que considera un error que ya no pudo ser remediado en los siglos sucesivos, una imagen de lo que ha pasado en su país y afirma:

Ud. Presiente sin duda que estoy haciendo aplicaciones a mi país. ¿pero cómo cerrar los ojos a la vista de esta semejanza tan notable que hace que se repita en América el mismo hecho, por las mismas causas que en Venecia? Lo armaron con el poder absoluto, con el poder de cometer crímenes espantosos, sin acordarse que no es cosa fácil arrancar después el arma fatal de un necio furibondo.⁶¹

En este momento la comparación que ha acompañado a Sarmiento desde su llegada a Venecia se hace explícita. No ha sido la geografía, ni la presencia de los austríacos, que son vistos como un elemento “otro” con respecto a Venecia a desencadenar la reacción del escritor, sino la consideración de la semejanza con una violencia inscrita en la historia misma de la ciudad, perpetuada por aquellas instituciones que constituyen su esencia misma. Lo que asombra al escritor es la repetición del acontecimiento. Se

⁵⁹ *Ibid*, pág. 268.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid*, págs. 268, 269.

pregunta cómo es posible que se hayan repetido los mismos errores. Si América hubiese aprendido de la historia veneciana posiblemente no habría dotado al dictador de todo el poder con el que gobierna Argentina. Pero, a pesar de lo parecido de la situación Sarmiento no deja de subrayar que sí, hay algo diferente. Desgraciadamente se trata de una diferencia que una vez más enfatiza la condición de atraso y barbarie en la que queda Argentina. Analizando sus palabras se ve que para tomar el poder en Venecia hubo un consejo, o sea un órgano político integrado por una pluralidad en el que, precisamente por esta razón, las decisiones tenían que ser discutidas y analizadas y, en cierta medida compartidas. De este modo aquellos asuntos importantes que estaban relacionados con la vida política de la ciudad se insertaban en un marco de enfrentamiento que excluía toda posibilidad de abuso de la fuerza y del albedrío individual. Este sistema subordinaba la voluntad personal a la necesidad de actuar para el bien de la ciudad y por lo tanto, aun con sus limitaciones, representaba para Sarmiento, influenciado por el ambiente ilustrado creado por las reformas rivadavianas, una forma de gobierno civilizada. En Argentina, en cambio el mismo poder queda en las manos de un solo hombre, el dictador Rosas cuya voluntad, por lo tanto, se vuelve ley. De este modo el destino de un intero país depende de la necesidades de una sola persona. Si se considera que la vida y la obra de Sarmiento se estaban desarrollando en el ámbito del romanticismo americano cuya actitud ilustrada consistía, como afirma Jorge Myers, en:

Una aceptación de un esquema de valores universales cuya realización debía constituir una meta; el progreso económico, social, cultural y político, la instauración de patrones de racionalidad en el conjunto de la sociedad, mediante una eficaz acción del Estado sobre el cuerpo social y sus integrantes, y una creencia en la capacidad de la voluntad política para torcer el curso de los hechos [...].⁶²

Se comprende como su exclamación: “Los crímenes de los gobiernos los pagan caros los pueblos”⁶³, a pesar de estar referida al pasado de Venecia despierte en él recuerdos y sensaciones dolorosas relacionadas con el presente de su patria.

A confirmación de eso están sus palabras que dicen: “este pensamiento [lo parecido entre la historia de Venecia y el presente de Argentina] me ha asediado durante mi permanencia en Venecia [...]”⁶⁴.

⁶² J. Myers, «La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas», ob. cit.

⁶³ D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 264.

Agobiado por este sentimiento Sarmiento sigue, por su misma amisión, haciendo comparaciones históricas con las desgracias de otras repúblicas como para demostrar que parecida forma de gobierno está expuesta a “dolorosas enfermedades”⁶⁵, como si de este modo pudiera “justificar la abyección en que hemos caído”⁶⁶.

Como afirma Bellini: “Domingo Faustino Sarmiento è diviso tra la partecipazione al dramma veneziano e l'orrore per la forma di governo dispotico che caratterizzò, a suo giudizio, la Repubblica”⁶⁷ pero en ambos casos el escritor no puede dejar de interpretar lo que ve y lo que vive a la luz de su experiencia personal. Todas sus visitas en las distintas ciudades italianas adquieren un significado determinado en relación a la situación argentina, y no es por casualidad que él elija relatarnos ciertas experiencias más bien que otras, precisamente por eso hay que destacar la importancia del papel que Venecia desempeña en esta visita italiana. A la descripción de su estadía en la ciudad véneta Sarmiento dedica un largo espacio, que corresponde casi a la mitad de la carta en la que está insertada y que debe compartir con Florencia y Milán. Además la relevancia del encuentro con una ciudad que él describe como “encadenada en su prisión de lagos”⁶⁸, así como la ciudad de Buenos Aires está encadenada por la pampa, estriba en el hecho que la cercanía de la realidad política de los dos polos sea tan fuerte y evidente que Sarmiento no puede abstenerse de escribirlo de manera evidente. Frente a todo eso ya no son posibles alusiones y sugerencias. Vanni Blengino afirma que el asunto político representa para Sarmiento “un universo mucho más familiar en el que se mueve con menor temor, y a menudo incluso con arrogancia”⁶⁹. Por eso, a pesar del carácter turístico de la visita de Sarmiento a Italia, lo que interesa más en sus cartas es su visión y su análisis del aspecto político.

Sin embargo, a pesar de la asonancia que Sarmiento experimenta visitando Venecia, la descripción de la ciudad y las referencias a su pasado son el emblema del hecho que la política italiana no interesa mucho al intelectual argentino. Las condiciones de miseria encontradas en sus anteriores visitas a Roma y a Nápoles han despertado en él una sensación de incivildad que la situación socio-política de la península, todavía fragmentada y gobernada por regímenes autoritarios o imperios extranjeros, enfatiza.

⁶⁴ *Ibid*, pág. 269.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, ob. cit. pág. 165.

⁶⁸ D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 269.

⁶⁹ V. Blengino, «El viaje de Sarmiento a Italia», ob. cit. pág. 815.

Sarmiento ha venido a Europa para encontrar aquellos grandes ejemplos de modernidad y civilización que quisiera adaptar a su país, por lo tanto es comprensible que desee confrontarse con modelos políticos e institucionales occidentales más evolucionados. Por eso Vanni Blengino hace notar que “la principal fascinación de ese país reside para él en su pasado. Italia representa la vitrina más brillante de la historia y el arte europeos”⁷⁰.

De hecho al terminar la carta que relata su estadía en Italia Sarmiento escribe:

Restos eternos de gloria pasadas, proyectan su sombra sobre su pueblos que no tienen ni vida propia ni existencia política. Matan a la Italia sus recuerdos mismos, i en cada extremo de la península, en Nápoles o Milan, En florencia o Roma, en Jénova o Venecia, hai un centro italiano, con su pasado glorioso i su desesperante presente que neutraliza, cruzando las atracciones, el sentimiento de nacionalidad, que aguzan la jóven Italia, i Pio IX, Mazzini i Gioberti, cada uno a su modo.⁷¹

Al partir para sus viajes en 1845, Sarmiento tenía un bagaje cultural muy amplio que le ortogaba los recursos para medir y juzgar las nuevas realidades políticas, sociales y culturales que hubiese encontrado. Sin embargo, su formación había sido construida de manera autodidacta a través de las lecturas provenientes de la biblioteca de Quiroga Rosas y gracias a las cuales había conocido el ámbito intelectual de la inteligencia francesa. Por eso su cultura, como dice Guilhou:

Tenía la cualidad de quien si bien asume dogmáticamente las verdades a que adhiere y somete la realidad a la observación que muchas veces carece del apoyo de un disciplinado estudio académico, por otra parte evidencia una seguridad propia del que ignora la dimensión de lo que no sabe.⁷²

Por lo tanto sus viajes le permiten enfrentarse con una realidad de la que hasta aquel momento sólo había tenido una imagen idealizada, casi mitificada, como se comprende de las emociones expresadas al llegar a Ruan después de haber dejado Rio de Janeiro y las costas americanas, cuando escribe:

I en efecto, ahora que me aproximo a aquel foco desde donde parten para nosotros los movimientos del espíritu, uno en pos de otro, como los círculos concéntricos que describen las aguas agitadas en algun punto de su superficie, siento no sé que

⁷⁰ *Ibíd*, pág. 816.

⁷¹ D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 270.

⁷² D.P. Guilhou, «Ideas y sistemas políticos en los viajes de Sarmiento» en, D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 1033.

timidez, mezclada de curiosidad, admiración i respeto, como aquel sentimiento religioso e indefinido del niño que va a hacer su comunión primera.⁷³

Y añade, como para afirmar su conciencia de la literatura francesa y de las ideas de la Ilustración y por lo tanto su cercanía intelectual a aquel mundo:

Siéntome, sin embargo, que no soi el huésped ni el extranjero, sino el miembro de la familia, que nacido en otros climas se acerca al hogar de sus antepasados, palpitándole el corazón con la anticipación de las sensaciones que le aguardan, dando una fisonomía a los que solo de nombre conoce, i tomando prestados a la imaginación, objetos, formas i conjunto, que la realidad destruirá bien pronto, pero que son indispensables al alma, que como la naturaleza, tiene horror al vacío.⁷⁴

A pesar de todos sus entusiasmos, o quizás, precisamente a causa de estos, Europa lo decepciona y lo obliga a revisar sus certezas y sobre todo a replantear sus modelos. El primer desencanto le viene precisamente de Francia, aquel lugar que él consideraba faro de la cultura, centro de irradiación de los más altos principios de libertad y civilización en el mundo, la que él definía la “Francia de nuestros sueños”⁷⁵. En París choca con la realidad de un gobierno que no sólo no critica la política de Rosas, sino que la considera la un régimen conservador moderado, garante de los intereses de los burgueses y terratenientes.

La decepción se hace aún más profunda cuando se enfrenta con un americano, o sea un hombre procedente de su misma realidad. El Gral. San Martín aparece a sus ojos como un “ariete desmontado” y este oxímoro, que revela como Sarmiento vea en el militar la metáfora de la parábola que América está viviendo, sería suficiente para expresar su desilusión, sin embargo el hecho de aprender que, además, éste considera a Rosas el defensor de la independencia amenazada le hace opinar que en Francia: “por toda parte encuentra la misma incapacidad de juzgar”⁷⁶.

A pesar de la gran desilusión que le da Francia, Guilhou afirma que “No tenemos la suficiente ingenuidad como para creer que el fracaso en el uso de sus “llaves” bastará por sí solo para determinar un juicio adverso al sistema político”⁷⁷. Porque, como añade luego: “la ciudad que le da oportunidad de mejores reflexiones sobre la realidad política es Venecia”⁷⁸.

⁷³ D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 269.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid*, pág. 75.

⁷⁶ *Ibid*, pág. 109.

⁷⁷ D.P. Guilhou, «Ideas y sistemas políticos en los viajes de Sarmiento», ob. cit. pág. 1039.

⁷⁸ *Ibidem*.

Como ya se ha dicho Venecia representa para él un símbolo de una grandeza que sí existió, pero ya no se encuentra y que desde el pasado mira al presente sólo para establecer una comparación que subraya la relevancia de la caída.

Las decepciones experimentadas en Francia, en Roma y Nápoles, frente a las condiciones de miseria y de atraso de las masas y en los demás países europeos generalizan el alcance del significado de la visita a Venecia y la convierten en la metáfora de un continente. Europa vive de la grandeza de su pasado, pero su presente la está precipitando en la barbarie.

Sin embargo, según afirma Blengino, se trata de un proceso diferente del argentino. Si en América la barbarie está representada por una naturaleza salvaje cuya anarquía, antropomorfizada en los caudillos, amenaza el orden de la ciudad, en Europa es la herencia histórica que, entorpeciendo todo impulso innovador la condena a una inercia que ya no puede contrastar la usurpación de la naturaleza. Por eso Sarmiento describe Roma como rodeada por una natura hostil, y de Venecia dice que es cautiva de sus aguas.

El escritor se da cuenta de la tiranía que ejerce el pasado en el viejo continente y advierte que la realidad de América es diferente. Presiente que la época de la barbarie está llegando a su fin y, como se sabe, la verdad de su opinión será confirmada por momentos cuales la conquista del desierto, llevada a cabo en los años 70 del siglo XIX por Roca, y la fundación de nuevas ciudades, impulsada por la inmigración que a finales del mismo siglo modificará la cara del país.

La realidad de Europa ha desmentido la idea preconcebida que Sarmiento tenía de ella. América es un continente proyectado en el futuro y no puede inspirarse en el ejemplo de un mundo paralizado por su pasado. Por lo tanto tendrá que volver la mirada donde existan y se cumplan esos principios de civilización occidentales que debe valorar para salir de la barbarie. Por esta razón Sarmiento tomará como nuevo modelo los Estados Unidos que representarán la etapa conclusiva de su viaje.

MANSILLA Y LA CAUSERIE COMO REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

2.1 El cambio de siglo.

La batalla de Caseros de 1852 marcó el término del gobierno de Rosas. El dictador derrotado por Urquiza huyó a Inglaterra donde falleció en 1877. A él sucedieron, para la presidencia del país, hombres como Bartolomé Mitre (1862-1868) y el mismo Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) representantes de la generación romántica del 37 y portadores de sus ideales liberales de renovación y progreso.

Esta fue una de las razones por las cuales, a partir de la segunda mitad del siglo XIX una nueva fase de modernidad empezó a realizarse en Argentina así como, más en general, en América Latina.

Como escribe Zanatta en su libro *Storia dell'America latina contemporanea*⁷⁹, las causas fueron múltiples. Con la caída de Rosas, el gobierno pudo imponer su autoridad sobre todo el territorio nacional, unificando la soberanía y obligando los caudillos a la obediencia. Empezó a formarse por primera vez un estado moderno que ejercía las funciones típicas de esta condición: profesionalización del ejército, creación de una administración fiscal, judicial y escolar nacional. Todas estas son premisas de aquel proceso de construcción de la nación que había sido central para los intelectuales de la generación romántica. Gracias a la nueva estabilidad política y a las innovaciones científicas procedentes de Europa, Argentina pudo insertarse en el flujo de la economía internacional y lo hizo de una manera tan profunda y provechosa que revolucionó su posición en el escenario mundial. Al mismo tiempo profundas transformaciones de carácter social, relacionadas con los grandes avances económicos, estaban modificando la estructura misma del país. Junto con las inversiones extranjeras, llegaron millones de hombres cuya integración en la vida argentina cambió, haciéndola más rica y compleja, la sociedad. La fuerte industrialización y la consiguiente inurbación transformaron el carácter rural de la población y de la economía.

En este contexto los ideales liberales ya no funcionaban por esto ya a partir de los años 60 había empezado a difundirse una nueva filosofía cuyo objetivo era el de someter la

⁷⁹ Cfr. L. Zanatta, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Laterza, Lecce, 2012.

actividad humana a un orden de prosperidad y progreso. Precisamente estos dos términos, orden y progreso, son las palabras llave del positivismo, doctrina de origen europea, fruto de los entusiasmos provocados por la revolución científica y basada en las teorías de Comte, Mill y Darwin. Como hace notar Oviedo⁸⁰, cabe pensar que una nación que ha sufrido el caos de la dictadura y la anarquía del caudillismo busque y valore ahora las certezas de la disciplina y el orden de la organización científica. Sin embargo, como toda ideología proveniente de otro mundo también el positivismo se adaptó en América Latina a la distinta realidad. Teodosio Fernández lo describe como:

[...] una actitud, relacionada con la voluntad de progreso y de alcanzar la verdad: una actitud que sólo daba relieve a la experiencia, al conocimiento de los hechos, al rigor científico, contra el uso irrestricto de la razón, contra las verdades abstractas y absolutas, contra las creencias religiosas, contra la intuición. Quedaba rechazado todo «a priori», incluso cuando provino de los mismos positivistas, de modo que el «cientificismo» fue ante todo una actitud «pragmática» que se proyectó sobre la política, sobre la moral -el positivismo se proponía como una moral del desinterés, de la objetividad, de la probidad del pensamiento- y sobre las «ciencias sociales», cuyo desarrollo inspiró.⁸¹

Precisamente por una reinterpretación de la doctrina del darwinismo social se justificó la conquista del desierto, la campaña militar llevada a cabo entre 1878 y 1885 por el general, y luego presidente, Julio Argentino Roca. La conquista logró incorporar a los dominios nacionales los territorios de las pampas y de la Patagonia que el gobierno argentino consideraba suyas, por haber formado parte del Virreinato de Buenos Aires, que pero hasta aquel entonces habían estado bajo el dominio de las poblaciones indígenas consideradas por el pueblo argentino como inferiores. Sin embargo Fernández nos informa que:

por lo general en Hispanoamérica se prefirieron las doctrinas de Herbert Spencer, que había relacionado el ejercicio de la libertad con las sociedades industrializadas, [...] Industria y educación se convirtieron en lemas de nuevos pensadores, convencidos de que una evolución necesaria llevaba del atraso al desarrollo, del autoritarismo a la libertad.⁸²

⁸⁰ Cfr. J. M. Oviedo, «La transición hacia el realismo y el naturalismo», en *Historia de la literatura hispanoamericana*/ 2, Alianza Editorial, Madrid, 2005, págs. 137-146.

⁸¹ T. Fernández, 'El pensamiento positivista y sus consecuencias', en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-positivista-y-sus-consecuencias/html/e23b1e36-6046-11e0-b667-00163ebf5e63_2.html#l_0 el día 20.02.14.

⁸² *Ibidem*.

Las utopías de Sarmiento se habían realizado. La inmigración había impulsado el crecimiento demográfico, la educación había modificado la composición de la población, la economía y el desarrollo tecnológico estaban proyectando al país en el progreso. En 1880, por fin, tuvo conclusión la oposición entre Buenos Aires y las provincias: precisamente en este año se proclamó la ciudad capital nacional, separada del resto de la provincia y salió al poder el presidente Roca.

En este clima de prosperidad y estabilidad se difunde un fuerte espíritu optimista impulsado también por la fe positivista en un inevitable porvenir de desarrollo y felicidad que tuvo fuertes repercusiones en las manifestaciones de vida cultural del país y por lo tanto en su literatura. Según Benito Verela Jácome⁸³ distintos factores como las tertulias, las revistas literarias, la conversión de *La Prensa* y *La Nación* en grandes periódicos, el arraigo del positivismo en los círculos universitarios y los viajes de muchos escritores a Europa, favorecieron el pasaje de una escritura romántica al realismo

Es en este contexto político y cultural que se ve el surgimiento de la generación del 80. Se trataba de un grupo de intelectuales que “compartían un proyecto muy claro de acción intelectual integrada a la vida nacional”⁸⁴. Por primera vez después de la generación de los proscritos, un grupo de intelectuales ganaba prominencia en la vida cultural del país. Las condiciones en las que trabajaban eran muy diferentes ya que mientras que los primeros actuaron en un contexto de miedo y censura debidos a la dictadura, esos nuevos hombres eran la expresión del nuevo equilibrio y de los nuevos entusiasmos. Por eso los integrantes la generación del 80 colaboraron de manera muy intensa con el estado y se puede notar como en ellos se verificque la afirmación de Patricia Funes quien afirma: “Los intelectuales definidos como un colectivo que posee un saber no específico y se autoadjudica una vocación y responsabilidad de intervención política, son una creación de la modernidad”⁸⁵. Según Oviedo “la colaboración entre el estado positivista y la burguesía intelectual no fue causal: era parte de un programa cultural que debía servir como una reafirmación de los grandes planes nacionales”⁸⁶. Eso provocó que muchos de ellos se concentraran en el periodismo y la crónica, pero

⁸³ Cfr. B.V. Jácome, «Imposición del realismo» en *Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX*, en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89512.pdf> el día 20.02.14.

⁸⁴ J. M. Oviedo, «La “generación del 80” en Argentina: el Estado y los intelectuales», en *Historia de la literatura hispanoamericana/ 2*, ob. cit. Pág 159.

⁸⁵ P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. pág. 39.

⁸⁶ J. M. Oviedo, «La “generación del ‘80” en Argentina: el Estado y los intelectuales», en *Historia de la literatura hispanoamericana/ 2*, ob. cit. Pág 159.

también en los memoriales, libros de viaje y biografía de si mismos, como para educar a los lectores, ya que veían en su tarea casi una misión. Jacome⁸⁷ afirma que los escritores del 80 están impulsados por propósitos regeneracionistas. la vida literaria de este grupo se llevaba a cabo en los cafés, en los salones o en las redacciones de los periódicos para los que trabajaban. Las discusiones que tenían durante las tertulias influyó su manera de escribir. Si para ellos la charla era una forma de “entretenimiento intelectual, una forma placentera de matar el tiempo y el aburrimiento”⁸⁸, su escritura no pudo no reflejar estas características. Se trata de una prosa ligera de ritmo rápido y breve. Además, según Oviedo, otra novedad de esta escritura es su capacidad de mezclar relexiones de carácter personal con otras que atañen más bien la esfera pública. Por eso, para ellos, hablar de su identidad y hablar de la identidad de la nación eran sólo dos momentos del mismo asunto. Según Oviedo: “los del 80 crearon formas literarias de alta cultura que eran una manifestación del proceso de modernización en el que se había embarcado el estado”⁸⁹.

2.2 Un hombre espectacular.

Precisamente Lucio Mansilla es uno de los representantes más emblemáticos de ese momento y de la escritura que lo representa. Nacido en 1831, hijo de una hermana del dictador Rosas, Mansilla fue, a lo largo de toda su vida un ejemplo de aquel espíritu mundano y ligero que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX. José Luis Lanuza lo describe así:

Mansilla vivió hablando de sí mismo o escribiendo sus charlas. Se trataba como un espectáculo. Vivió asombrando a sus contemporáneos con sus extravagantes indumentarias, ya civiles, ya militares [...]. Cuando la ciudad era todavía la gran aldea, él se sentía un personaje importante, consciente de la curiosidad que despertaba.⁹⁰

Cuando tenía 17 años fue enviado a India para cuidar los negocios de su tío y a partir de este momento empezó una larga serie de viajes que lo llevará a recorrer mucho mundo y le permitirá conocer la pluralidad y la diversidad de las realidades que componían la

⁸⁷ Cfr. B.V. Jácome, «Imposición del realismo», ob. cit.

⁸⁸ J. M. Oviedo, «La “generación del ‘80” en Argentina: el Estado y los intelectuales», en *Historia de la literatura hispanoamericana*/ 2, ob. cit. Pág 161.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ J. L. Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, Editorial universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1965, pág.17.

existencia de entonces, permitiéndole cultivar una curiosidad que lo llevó a ser casi seguramente el primer argentino que visitó las regiones del Himalaya y expresar una mundanidad cosmopolita que hizo que lograra despertar simpatías y encontrarse a gusto en todo tipo de situación. Según Lanuza: “Mansilla trató a los grandes personajes del fin del siglo con la misma naturalidad con que había tratado a los caciques de los ranqueles”⁹¹. Sin embargo todo eso vendrá después. Por aquel entonces el militar de *Una excursión a los indios ranqueles* era todavía un joven hombre que empezaba a conocer el mundo pero ya presentaba los rasgos, que lo acompañarán toda la vida, que harán de él un típico producto de su época y de su medio. La actitud de ligereza y livianidad que luego caracterizará sus *Causeries del jueves*, se puede comprobar ya en la manera en la que administró los comercios de su tío en India. Según sus mismas palabras, que Lanuza repite en su libro, sabemos que: “El cargamento no se hizo [...] me gasté la plata, que eran unas veinte mil libras esterlinas [...] compré placeres”⁹²-

Cuando, después de la derrota de Caseros de 1852, la situación se hizo difícil para su familia, Mansilla y su padre se embarcaron hacia Europa, rumbo a París donde el joven pudo disfrutar las muchas ocasiones para gozar de la vida social que la ciudad le ofrecía. También aquí Lucio Mansilla dejó ver sus intereses y su manera de ser ya que demostró de no tener especial interés para las convulsiones políticas que agitaban Francia donde la república había sido traicionada por Luis Napoleón. Más bien convivía sin problemas con los simpatizantes del imperio.

Sin embargo no queda insensible cuando, al volver a Buenos Aires, se encara con los primeros resultados de la vida democrática. Caído Rosas, en la ciudad había ahora una libertad de opinión y de prensa que se desahogaba después de los muchos años de silencio obligado. Nuevamente la vida de Mansilla fue parte y al mismo tiempo fue condicionada por los grandes eventos de la historia de su país ya que al defender públicamente su madre de unos ataques satíricos que, según él, José Mármol había lanzado en su libro, *Amalia*, se vio obligado, tras haber transcurrido unos días en la cárcel, al destierro de la ciudad.

Se fue a Paraná y luego fundó un diario en Santa Fe, *El Chaco*. Éste no tuvo larga vida, sin embargo esta experiencia periodística, le dejó el gusto por este tipo de escritura. En Paraná fue redactor del *Nacional*, y desde este momento empezó a colaborar de manera habitual con los periódicos, escribiendo la larga serie de las *Causeries del jueves*.

⁹¹ *Ibíd*, pág.77.

⁹² *Ibíd*, pág.24.

La experiencia que cambió profundamente su manera de ver y de concebir su país fue una estadía de unos pocos días en Lebuco, entre los indios ranqueles donde ese hombre, acostumbrado a lucir en los salones europeos y porteños supo adaptarse a la hospitalidad de Moreno Rosas, el cacique con el cual había sellado un tratado de paz. Tras de esta experiencia Mansilla hizo una reflexión sobre su país cuyo ambiente “produce un tipo generoso, que nuestros políticos han perseguido y estigmatizado, que nuestros bardos no han tenido el valor de cantar, sino para hacer su caricatura”⁹³. Todavía no se había publicado el *Martín Fierro* pero sus palabras sobre el gaucho ya reflejaban el problema que dos años más tarde Güiraldes convertirá en una de las obras más importantes de la literatura argentina. Mansilla, que había aprendido más viajando y haciendo experiencia de la vida que leyendo afirma: “La raza de este ser desheredado que se llama *Gaucho*, digan lo que quieran, es excelente y como blanda cera, puede ser modelada para el bien; pero falta, triste es decirlo, la protección generosa, el cariño y la benevolencia”⁹⁴ Y de vuelta a la ciudad, haciendo una comparación con las grandes soledades del campo afirma:

Ese es nuestro país.

Como todo pueblo que se organiza, él presenta cuadros los más opuestos.

Grandes y populosas ciudades como Buenos Aires, con todos los placeres y halagos de la civilización, teatros, jardines, paseos, palacios, templos, escuelas, museos, vías férreas, una agitación vertiginosa -en medio de unas calles estrechas, fangosas, sucias, fétidas, que no permiten ver el horizonte, ni el cielo limpio y puro, sembrado de estrellas relucientes, en las que yo me ahogo, echando de menos mi caballo.

Fuera de aquí, campos desiertos, grandes heredades, donde vegeta el proletario en la ignorancia y en la estupidez.

La iglesia, la escuela, ¿dónde están?

Aquí, el ruido del tráfico y la opulencia que aturde.

Allá, el silencio de la pobreza y la barbarie que estremece⁹⁵

Siempre persiguió un encargo político de alto nivel, posiblemente ministerial, pero nunca lo obtuvo. No lo logró durante la presidencia de Sarmiento, con el cual había estado en contacto y que a una demanda directa le contestó, según refiere Lanuza: “¡Usted ministro! Hombre, necesitaré un ministerio muy sesudo para morigerarme a mí mismo. Nos tildan de locos; a usted menos que a mí tal vez por no haber adquirido méritos para ello todavía. Juntos seríamos inaguantables...”⁹⁶. Tampoco alcanzó el

⁹³ L. V. Mansilla, *Una Excursión a los indios ranqueles/1*, F. A. Brokhaus, Leipzig, 1877, pág. 225.

⁹⁴ L. V. Mansilla, *Una Excursión a los indios ranqueles/2*, F. A. Brokhaus, Leipzig, 1877, pág. 6.

⁹⁵ L. V. Mansilla, *Una Excursión a los indios ranqueles/1*, ob. cit. pág. 238.

⁹⁶ J. L. Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, ob. cit. pág.34.

deseado ministerio de la guerra durante la presidencia de Roca quien motivó la decisión con estas palabras: “Usted no puede resistir a la tentación de dar gusto a la lengua o a la pluma, y ambas son peligrosas para usted y para los que confían en usted...”⁹⁷.

Esta afirmación hace comprender como, para Mansilla, la palabra y la escritura desempeñaran un mismo papel y por lo tanto sus escritos tuvieran las características del discurso oral. Ya pronunciase una oración en el Congreso, ya discutiese una charla en el salón de su hermana Eduarda, su tono coloquial, lleno de paradojas y de bromas lingüísticas provocaba la atracción y la alegría de los oyentes, como cuando, al motivar su votación contraria a una elección que iba a gustar a la mayoría con la razón de que, en cambio, su decisión iba a gustarle a la justicia, contestó a la interrupción de un diputado afirmando “Si señor, tengo la seguridad de que puedo hablar y que he de seguir hablando de justicia ¡aunque sea sobrino de Rosas!”⁹⁸, generando las risas del auditorio.

2.3 Una charla en Venecia.

Este hombre que, como dice Lanuza “nunca dejará de estar en primer plano en el escenario de la Gran Aldea ni de nutrir los comentarios y las comidillas vecinales”⁹⁹ no podía resistir a la tentación de llevar sus habladurías y su sarcasmo a todas las casas, como para enredar a los argentinos en su propia visión del mundo y para mostrar a todos aquel espectáculo que él sabía que era, por lo tanto fue natural que transformara sus charlas orales en charlas escritas. De este espíritu nacen las *Causeries del jueves*, una serie de conversaciones escritas que fueron publicadas, todos los jueves, en el periódico *Sud América* a partir del 16 de agosto de 1888. Luego, entre 1889 y 1890 el autor recogió ochenta y cinco de estas charlas y las editó en un libro que titulaba *Entre nos. Causeries del jueves*

Ya a partir del título se comprende el tono de la obra. El diccionario Larousse define la *causerie* como: “Petite conférence sans prétention, conversation familière”¹⁰⁰ y Norma Carricaburro hace notar que se trata de:

⁹⁷ *Ibid*, pág. 80.

⁹⁸ *Ibid*, pág. 65.

⁹⁹ *Ibid*, pág. 58.

¹⁰⁰ S. Delacherie-Henry, C. Nief, V. Vandovoerde (a cura di), *Nouveau dictionnaire de français*, Larousse, Paris, 2006, pág.225.

Charlas digresivas de tema muy amplio en las que el autor se convierte en el principal personaje: recuerdos de infancia o de viajes, evocaciones personales que, a menudo, entroncan con la historia de nuestro país: justificaciones de muchas de sus actitudes [...] o de las de sus familiares ilustres: [...]. Todo ello contado como en la intimidad del vagón, en un largo viaje en ferrocarril, o en la tertulia del club o del salón.¹⁰¹

De hecho, en la *causerie* titulada «En Venecia»¹⁰² hay muchas expresiones como “peor es meneallo”¹⁰³, “nunca falta un roto para un descosido”¹⁰⁴, “estarían frescas de no”¹⁰⁵, “me importa un bledo”¹⁰⁶, típicas de la lengua hablada y del tono coloquial, como si Mansilla quisiera que el lector reconociera en lo que lee las mismas expresiones que oye en la calle y que tal vez él mismo utiliza y se sintiera a su gusto, como si estuviera conversando amablemente en el salón de un amigo y por lo tanto hubiese bajado sus defensas y dejado sus prejuicios y estuviera listo para darle razón a lo que el autor afirma. De hecho el escritor intenta pronto involucrar al lector en la discusión diciéndole, tras de una breve consideración sobre la naturaleza de los hombres y las mujeres: “Sería muy desagradable que ustedes no fueran de mi opinión”¹⁰⁷ y luego lo interpela de manera directa preguntándole: “¿Qué es lo que más abunda? ¿lo primero o lo segundo?”¹⁰⁸ como para que éste expresara también su opinión. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones, la interrogación de Mansilla es retórica ya que lo que le interesa no es escuchar la opinión de su público, sino más bien lucir la suya. Esto se ve muy bien en el contraste entre el encabezamiento de la *causerie* y su contenido.

A pesar de que la charla se titule «En Venecia», la ciudad no es el asunto principal del texto. De Venecia no se aprende casi nada y sólo se puede inferir algo de cómo es de algunas opiniones personales del autor que pero, por ser genéricas y por nada reveladoras no ayudan el lector en hacerse una idea del lugar. Si en los *Viajes* de Sarmiento la descripción de la ciudad véneta, a pesar de estar mezclada con reflexiones de carácter personal, es bastante pormenorizada para responder al intento informativo de su autor y por esto se sitúa en el ámbito del relato de viaje, en el escrito de Mansilla este mismo intento explicitado en el título no está respetado.

¹⁰¹ N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-academia-argentina-de-letras--0/html/ff8e7f46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html el día 21.02.14.

¹⁰² Cfr. L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

La *causerie* se abre con una larga digresión sobre la naturaleza de los hombres y de las mujeres durante el galanteo, que le sirve al autor como pretexto para introducir la descripción de Venecia. Sin embargo, es tan desproporcionado el espacio dedicado a las dos partes que el lector se entera pronto de que el verdadero protagonista del relato es su autor mismo y no el lugar que denomina al texto.

Norma Carricaburro hace notar que “a menudo se le ha imputado al Mansilla de las *causeries* la digresión como un defecto”¹⁰⁹ y cita las palabras de Rojas quien afirma, con respecto a este aspecto de la escritura de Mansilla:

Tantas son las repeticiones y redundancias de que abundan sus páginas en cuanto a los temas, tanta la parlería digresiva, que sus catorce volúmenes parecen los borradores del único libro que, con más economía en el plan y más arte en la exposición hubiera podido componer el incoercible conversador, el espontáneo prosista.¹¹⁰

Según Matías Lemo esto se da porque. “Aparentemente el Causeur no podía evitar hablar de “todo”, aunque nunca perdiera el hilo narrativo. Esto le permitía hacer de sus recuerdos una red de opiniones e ideas, conectadas con la vida en general”¹¹¹. Lanuza, también señala el peso de la oralidad en las digresiones afirmando que: “Mansilla, como buen conversador, era hombre de inevitables paréntesis. Muchas veces se le perdía la hebra del relato y debía detenerse de golpe para preguntarse a sí mismo: ¿De qué estoy hablando?”¹¹².

Esta es probablemente la pregunta que se hace el lector cuyas expectativas habían sido orientadas e influenciadas no sólo por el título, sino también por la epigrafe que abre el texto. Mansilla abre la *causerie* con uno versos de la *Ode on Venice* de Byron, el poeta romántico que había visitado varias veces y hasta vivido durante tres años en la ciudad y mucho la había amado y cantado.

Aunque el lector tarde unos instantes en darse cuenta de que no está leyendo aquel relato de viaje que el título le había prometido, realiza pronto que el texto que tiene en las manos no presenta ninguno de aquellos rasgos y de aquellos impetus emocionales típicos del romanticismo. Son los últimos años del siglo XIX y la pragmaticidad y precisión científica del positivismo ya han suplantado las vibraciones, los vaivenes y la

¹⁰⁹ N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», ob.cit.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ M. Lemo, «Reflexión sobre la escritura autobiográfica en las *Causeries* de Lucio V. Mansilla, y *Juvenilia* de Miguel Cané», en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/814/962> el día 27.02.14.

¹¹² J. L. Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, ob. cit. pág.40.

inestabilidad a la que un ánimo romántico está condenado para refugiarse en la más precisa y segura estética del realismo.

El mismo Mansilla reconoce la presencia de las digresiones sin embargo rehusa admitirlo dejando que le toque al lector, el papel de lamentarlo, a través de una pregunta que el escritor le atribuye.

Así después de haber perdido, dentro de pocas líneas, el hilo de la descripción de Venecia que había, por fin, logrado empezar, Mansilla escribe: “¿Mas hase visto – dirá el lector – un sistema semejante de digresiones en forma de vaivén, de marea, que ni sube ni baja ni se está queda, sino que tiene por objeto llenar papel?”¹¹³. Esta atribución de palabra al lector no es sino una maniobra literaria a la que Mansilla está obligado a recurrir ya que, como afirma Carricaburro:

Mansilla tropieza con la ausencia de estos elementos propios de la conversación natural pero imposibles en un discurso escrito y deberá remplazarlos por estrategias literarias armadas al correr de pluma que pueden descubrirse y señalarse a lo largo de las *Causeries*.¹¹⁴

Es un estratagema que le sirve para seguir incluyendo al lector en la conversación, y que puede recordar la técnica de los diálogos usada por Platón, ya que le permite, a través de la respuesta que va a dar en seguida, hacer una aclaración que advierte el lector sobre la calidad y el ámbito de la escritura que va a encontrar en las líneas siguientes ya que sigue escribiendo:

Alto ahí si esto dice el lector. Porque si esto dice, y sospechóme que así es, no entiende de la misa la media de lo que son folletines, siendo lector de libros, en cuyo caso debe ocurrir a ellos para que sean ellos los que le digan y le expliquen, mejor que yo, lo que es Venecia, cómo es Venecia.¹¹⁵

Mansilla identifica su destinatario con los lectores de periódicos y de folletines, los que “apenas saben leer”¹¹⁶ como afirma con cierta ironía puesto que Carricaburro asegura que “el lector de Mansilla es el argentino culto”¹¹⁷, y no con los lectores de libros. Precisamente esta es la razón por la que, como escribe el autor para advertir al lector, describiendo Venecia: “mi pintura no tendrá gracia. Porque al fin y al cabo, consultando

¹¹³ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹¹⁴ N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», ob. cit.

¹¹⁵ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. Cit

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», ob. cit

los libros no hay quien, más o menos zurdamente, no sea capaz de hacer una caricatura de la blanca gaviota que se baña en el Adriático”¹¹⁸.

Si Sarmiento se preocupaba de que su libro de viaje encontrara una forma que legitimara su independencia artística con respecto al abundante corpus europeo, Mansilla resuelve el problema vantando para su escrito una diversidad de técnica, destinatario y objetivo que funda su valor.

Por lo tanto, si al presentar Venecia no ha querido alejarse del estilo romántico y tras los versos de Byron el mismo escribe: “Venecia no es una ciudad, Venecia es una idealidad, es un sueño...”¹¹⁹, pronto su tono se hace mucho más pragmático y restituye la ciudad, que en las líneas precedentes había sido recortada de un ámbito de materialidad e insertada en un contexto de onírica poesía, a la prosaica realidad que comparte con el resto del mundo, señalando:

Solo se persuade [el viajero] de que está pisando un pedazo de tierra de este mundo y no aspirando el ambiente de una creación de *Las mil y unas noches*, recién cuando tiene, es lo único que se me ocurre, que pagar su tributo al cuarto de hora del *Rabelais*. Porque en Venecia, como en todas partes, no hay hoteles que lo alojen a uno en balde, ni gentes que le presten sus favores *gratis et amore*.¹²⁰

El cambio de registro que abandona las sugerencias del romanticismo, depende del hecho que el público del texto sea diferente y por lo tanto se necesita también un cambio de estilo que “no es cosa baldí, se refiere no solo a la selección del lenguaje sino a la forma y a la estructura de lo que se pretende describir, sea cosa palpable, visible o invisible”¹²¹ y es el reflejo del cambio de sensibilidad artística, y por lo tanto del cambio del contexto social, económico y político, que caracterizó la segunda mitad del sigloXIX.

Mansilla no deja de hacerlo notar explicitando una comparación entre la escritura de un pasado que va aun más atrás de la época romántica, con la de su tiempo, siendo ésta el medio expresivo y representativo de un mundo que la modernidad y el progreso han hecho más rápido, complejo y grande.

El autor reflexiona de este modo:

¹¹⁸ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

Antes, cuando un autor producía, como el mundo era muy pequeño, producía para todo el mundo. Ahora cuando un autor produce, si aspira a la universalidad, se equivoca. Los conocimientos humanos se han difundido, y en Londres y en París, hay gente que mide lo mismo que en la República Argentina y en el Japón, un grado de latitud, y que sabe, lo mismo que en Londres y en París, lo que un grado de latitud significa.¹²²

Es interesante ver como estas mismas consideraciones que para Mansilla están relacionadas a una visión positivista de las modificaciones provocadas por el progreso y el avance científicos, tendrá, sólo 40 años más tarde, una acepción negativa para un autor del otro lado del océano. De hecho, en 1930 José Ortega y Gasset escribirá:

Para progresar, la ciencia necesitaba que los hombres de ciencia se especializaran [...]. Generación tras generación el hombre de ciencia ha ido costrñéndose, reclusándose en un campo de ocupación intelectual cada vez más estrecho [...]. La ciencia moderna, raíz y símbolo de la civilización actual da acogida dentro de sí al hombre intelectualmente medio. [...] el resultado [...] ha sido que hoy cuando hay mayor número de hombres de ciencia haya mucho menos hombres cultos.¹²³

Los mismos factores que en 1890 habían generado un clima de fe, optimismo y confianza que llevaba hombres como Lucio Mansilla a declarar: "creyendo como creo en la humanidad, soy más bien optimista que pesimista"¹²⁴, representaban para el filósofo español una de las razones de aquel proceso que él define 'rebelión de las masas' a través del cual explicará el avance de la barbarie que llevará la guerra mundial.

El entusiasmo para el presente que manifiesta Mansilla, quien no ha sufrido los horrores de la guerra, el fracaso del sistema económico mundial tras la crisis de 1929 y los grandes cuestionamientos identitarios, se refleja en su escritura de la cual transpare una mirada que pone en el centro de su perspectiva Argentina, nación cuya posición en el mundo en ese momento había llegado a ser muy importante por esto escribe: "sería un colmo de petulancia literaria que me pusiera a hacer una descripción de Venecia para nuestros prójimos del otro hemisferio, del otro mundo. Tengo que hacer mi descripción con arreglo a las entendederas de mi lector"¹²⁵. Esto se ve no sólo en los temas de sus charlas, sino también en el lenguaje ya que, como escribe Carricaburro, "la oralidad le facilita 'hablar a la americana', sin sujetarse a las reglas de la Real Academia Española de la Lengua. Rescata así, por escrito, el modo de hablar de lo argentinos que ya se pone

¹²² *Ibidem*.

¹²³ J. Ortega Y Gasset, *La rebelión de las masas*, Austral, España, 2001 págs. 158-162.

¹²⁴ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹²⁵ *Ibidem*.

de manifiesto desde las palabras del prologuista: ‘libro esencialmente criollo’¹²⁶. Además la elección de cierto tipo de lector o sea él de periódicos, determina que su auditorio se de tipo local así como él mismo confirma con sus palabras cuando dice: “Yo tengo que pensar que la mayor parte de los jujeños y catamarqueños y otros, cuya denominación acaba en *inos* (no vayan a leer beduinos) apenas si tienen idea de lo que es la Boca del Riachuelo y Barracas”¹²⁷ y por lo tanto añade:

Yo escribo, pues, para mi público argentino, y me importa un bledo que los críticos del orbe entero encuentren que lo que voy diciendo es *plat*, como dicen los franceses – trivial, común como se dice en la lengua que nosotros hablamos, lengua que yo escribo, como ustedes ven, de propósito deliberando a la americana; porque de otro modo *non possum*.¹²⁸

Mansilla parece apremiado por la necesidad de hacer comprender al lector “lo que es Venecia, cómo es Venecia”¹²⁹ ya que repite esta frase varias veces sin embargo las muchas y diferentes digresiones no le permiten seguir este hilo narrativo a demostración otra vez de que precisamente Lucio Mansilla y no la ciudad es el eje del discurso.

Cuando, nuevamente, trata iniciar su reportaje parece acertar el estilo del relato de viaje ya que empieza describiendo su llegada y comenta: “A esa peña impermeable llegué yo, como uno de tantos, en una noche del mes de junio”¹³⁰. El lector se persuade entonces que esta vez va a leer una descripción de la ciudad que le permita generar una imagen precisa. Sin embargo, tras estas pocas palabras Mansilla se pierde otra vez en un laberinto de preguntas y consideraciones que, si bien ofrecen al lector, a través el uso de algunas referencia a las góndolas, y al puente de ingreso, algunas imágenes que, como relampagos, le permiten vislumbrar una repentina y fragmentaria visión y percepción de la particularidad del lugar, solo logran dar cuenta del desconcierto del autor.

La reacción de Mansilla al enfrentarse con Venecia es muy diferente de la de Sarmiento porque distintas son las instancias que los mueven. Aunque ambos quedan asombrados por las dimensiones del puente de ingreso que Sarmiento define “colosal” y Mansilla “interminable”, cabe notar que, en el escritor sanjuanino, como se ha dicho en precedencia, esta visión da la salida a una reflexión que compara Venecia con

¹²⁶ N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», ob.cit.

¹²⁷ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

Technotitlan, la invasión de los conquistadores con la usurpación de los austriacos Europa con América, mientras que de las palabras del militar sólo se desprende cierta impaciencia frente a la largueza del viaje. Además si, para Sarmiento la ausencia de caballos era el símbolo de una falta de vida y dinamismo relacionada con la atmósfera de opresión, en el discurso de Mansilla la mención del mismo animal sólo sirve para enfatizar la obviedad de su pasmo frente a los medios de transporte de los venecianos, tal que escribe:

[...]llegué a una estación y supuse, ¿y qué otra cosa podía suponer?, que de allí me iría al hotel a pie, a caballo, en litera, en omnibus, en silla de manos o en coche.
Nada de eso.
¿Saben ustedes en lo que me llevaron?
Me llevaron al hotel embarcado
¿Y en qué clase de barco?
En góndola que es un barco suis generis.¹³¹

Alex Gasquet bien explica la diversidad de intentos que movía a los dos hombres:

En Mansilla no observamos la búsqueda intelectual e inquieta que desvelaba a Sarmiento, quien pretendía edificar un aparato conceptual que justificara la empresa de colonización moral y material de la República Argentina. Mansilla, en forma tácita, da por cumplida esta etapa de construcción ideológica del programa liberal. La interioriza, la hace propia, de modo intuitivo y singular, declinada según una personalidad narcisista y excéntrica.¹³²

por lo tanto la escritura de Mansilla da cuenta, aunque no de manera explícita, de los grandes cambios que Argentina había atravesado desde la época del viaje Sarmiento y la ligereza que la caracteriza refleja el momento de gran positividad que se estaba viviendo.

La *causerie* por lo tanto se completa sin haber satisfecho lo que prometía, o sea hablar de Venecia. Así que Mansilla la termina añadiendo dos pequeños “capítulos”, como si fueran las conclusiones finales de un ensayo, que, en realidad no son sino las observaciones de su secretario sobre el asunto de Venecia y el de la mujer cuyo cortejo en la ciudad veneta el escritor quería relatar. Con respecto a la cuestión de la mujer Mansilla sigue el consejo del secretario quien le recomienda discreción mientras que por

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² A. Gasquet, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, pág.105.

lo que atañe la descripción Venecia, “tantas veces descrita”¹³³, resuelve no hacerlo porque es “algo de demasiado americano; pues han de saber ustedes que, en América, la gente cree poseer un secreto para todo”¹³⁴.

Y por eso dice que: “Renuncio entonces a describir Venecia”¹³⁵.

Para terminar hay que hacer unas consideraciones sobre la figura del secretario que aparece en esta *causerie* así como en otras para comprender mejor el espíritu de Mansilla y por lo tanto para comprender mejor el contexto en el que vivía.

El secretario es un personaje que toma entidad por momentos, observa lo que hace el autor, le da sus opiniones y hasta lo corrige “en virtud del derecho de interrumpirme a lo mejor del cuento que se ha arrogado”¹³⁶. Aunque antes parezca que Mansilla lamente la impertinencia de esta voz que se interpone en la discusión entre el escritor y el lector y que, sobre todo, interrumpe el flujo de consideraciones que el primero está expresando, ya que éste afirma: “No conozco nada más indiscreto, en ciertas conyunturas, que un secretario”¹³⁷, luego lo vemos decir: “Yo, entonces, como tengo mucha confianza en su criterio [del secretario] me inclino a pensar como él”¹³⁸.

Por lo tanto se ve, como hace notar Matías Lemo, que: “el secretario, que es funcional para el relato, representa la moral colectiva. A través de él Mansilla se excusa por las faltas de estilo propias de la oralidad y construye la identidad del narrador como “raro” mediante el contraste”¹³⁹.

El autor no renunció nunca a su papel de “raro” ni en la escritura ni en la vida ya que Lanuza refiere que:

Buenos Aires contempla con cierta complacencia admimirativa a su dandy maximo que la deslumbra incesantemente con sus trajes o sus uniformes vistosos, o con sus gestos de “guapo” o de humorista¹⁴⁰.

Y es por eso que, Noé Jitrik afirma que Mansilla:

¹³³ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ M. Lemo, «Reflexión sobre la escritura autobiográfica en las *Causeries* de Lucio V. Mansilla, y *Juvenilia* de Miguel Cané», ob. cit.

¹⁴⁰ J. L. Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, ob. cit. pág. 59.

[...] al mismo tiempo seduce y habla para seducir: recuerda y cuenta, su público es de pares [...] juega y está por encima, se autoironiza y con todo eso da una imagen de sí mismo, tramposa y llena de encanto; el poder de la evocación graciosa es un atributo más del dandy en una época en que el dandysmo es la cultura misma, la civilización misma ¹⁴¹.

¹⁴¹ N. Jitrik, *Los viajeros*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969, pág. 54.

Capítulo 3

VENECIA COMO LUGAR DEL ENCUENTRO ENTRE PASADO Y FUTURO

3.1 La patria no es la nación

Ricardo Rojas nació en 1882 por lo tanto no participó en las luchas para la independencia de su país ni a las grandes campañas ideológicas para la construcción de la identidad y la civilización de la nación. Sin embargo Patricia Funes sostiene que: “Rojas es [...] un hombre del largo siglo XIX, un humanista que [...] pretende abordar los más diversos saberes en el ámbito de la cultura.”¹⁴²

Con su obra intentó trazar una “filosofía de la argentinidad”¹⁴³ que se fundaba en la síntesis entre las grandes oposiciones que definían la ontología de su país: el pasado y el presente, lo rural y lo urbano. Quizás por esto prefirió la imagen unificante y generadora del crisol a la oposición sarmentina entre civilización y barbarie cuando escribió:

Dentro de este crisol, caben fundantes humanos que aceleran las nuevas formaciones. Para nosotros como para todos los pueblos de América Latina esos fundantes han sido: el indio, común a todo el continente y el español, creador de la primera estructura europea de las ciudades de América.¹⁴⁴

Por lo tanto cuando escribe:

Por eso yo diré en adelante: el exotismo y el indianismo, porque esta síntesis que designa la pugna o el acuerdo entre lo importado y lo razial, me explica la lucha del indio con el conquistador por la tierra, del criollo con el realista por la libertad, del federal con el unitario por la constitución y hasta del nacionalismo con el cosmopolitismo por la autonomía espiritual.¹⁴⁵

es evidente una voluntad armonizadora para que los elementos conflictivos se unan y asimilen para formar la nación.

¹⁴² P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. Pág 94.

¹⁴³ *Ibíd*, pág. 92.

¹⁴⁴ R. Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en la Plata.*, Losada, Buenos Aires, 1948, Tomo I, pág. 102.

¹⁴⁵ R. Rojas, *Blasón de plata. Meditaciones sobre el abolengo de los argentinos*, Losada, Buenos Aires, 1954, pág. 104.

Si para Sarmiento el otro era el que estaba afuera del territorio urbano, civilizado y por lo tanto la suya era una condición determinada por el espacio geográfico, para Rojas la otredad es un factor cultural que hay que eliminar para construir la nación.

Esto porque según el periodista de *La Nación*, patria y nación no son la misma cosa. Él mismo lo explica así: “la patria es originalmente un territorio, pero a él se suman nuevos valores económicos y morales, en tanto los pueblos se alejan de la barbarie y crecen en civilización”¹⁴⁶.

La patria es una idea anterior a la nación, un sentimiento que sólo después de un proceso histórico y de civilización alcanza la identificación de los dos términos porque el establecimiento de las sociedades en las ciudades legitima la apropiación de la tierra como tumba de los antepasados y por lo tanto la auténtica como herencia, lo que implica un sentido de propiedad y de identificación.

Por esto añade: “La conciencia de la nacionalidad en los individuos debe formarse por la conciencia de su territorio y la solidaridad cívica que son la cenestesia colectiva, y por la conciencia de una tradición continua y de una lengua perpetúa, lo cual es memoria colectiva”¹⁴⁷.

Por lo tanto son la memoria, el pasado, también el pasado colonial, y la tradición que construyen aquel terreno compartido sobre el cual se ha edificado una identidad nacional que ha llegado hasta la modernidad. Pero precisamente ésta amenaza ahora la destrucción de esos factores.

Patricia Funes hace notar que, según Rojas existe “una labor nacionalista, inconclusa y urgente que completar en Argentina”¹⁴⁸ pero para hacerlo hay que superar el cosmopolitismo y el materialismo de la filosofía positivista. Estas reflexiones que empiezan en las obras publicadas en la década del centenario de la independencia, encuentran su motivación, y son la respuesta a lo que María Rosa Lojo identifica como:

El sentimiento de disgregación social y pérdida de especificidad cultural (y hasta de soberanía nacional) que experimentaba buena parte de la opinión pública argentina, no solamente algunos grupos minoritarios de la élite, ante las ingentes oleadas inmigratorias provenientes de todos los puntos del planeta.¹⁴⁹

¹⁴⁶ R. Rojas, *La restauración nacionalista*, en *Obras de Ricardo Rojas*, Librería ‘La facultad’, Juan Roldan y Cía, Buenos Aires, 1922, págs. 54, 55.

¹⁴⁷ *Ibíd*, pág 61.

¹⁴⁸ P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. pág. 94.

¹⁴⁹ M. R. Lojo, «La condición humana en la obra de Ricardo Rojas», en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm> el día 03.03.14.

No hay que olvidar que en estos mismos años Gutiérrez publicaba el *Juan Moreira* cuya representación teatral estigmatizaba el inmigrante en la figura de Cocoliche.

Para Patricia Funes, Rojas “se propone restaurar el peso específico del pasado para detener o mitigar la entropía de las sociedades modernas”¹⁵⁰ mientras que, según Adriana Medina, Rojas intentó: “recuperar un acervo tradicional que juzgaba absolutamente necesario para re-trazar la figura espiritual de una nación que, desde su punto de vista, amenazaba con desdibujarse”¹⁵¹.

Esta filosofía se desarrollará a lo largo de toda la obra de Rojas ya en los escritos previos a la guerra como *La restauración nacionalista* (1909) o *Blasón de plata* (1912), así como en los sucesivos entre los cuales aparecen *La argentinidad* (1916), la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) o *La guerra de las naciones y Eurindia* (1924). El autor tiene muy clara esta ideología ya desde el principio, puesto que afirma la voluntad de obtener este objetivo, ya en el prólogo de su *Cartas de Europa*, publicadas en 1908 cuando afirma: “[...] yo quedo en mi habitual retiro elaborando el sueño de esa obra futura donde florezca en concreción de arte la savia espiritual de nuestra stirpe”¹⁵².

Este libro es un conjunto de cartas escritas desde Europa, adonde Rojas viajó en 1907, para la publicación en el diario *La Nación* para el cual el argentino trabajaba. El viaje depende, como informa Alexis Sciascia, de:

La preocupación los sectores gubernamentales del novecientos, [que] se debía a la constante inmigración que recibía la Argentina desde décadas atrás y que parecía perturbar pautas sociales y culturales de la sociedad argentina. Esto hizo que se le encomendara a R. Rojas la misión de estudiar la situación escolar europea.¹⁵³

Ya que, se opinaba que:

Se pensaba entonces que la enseñanza de la historia propiciaba la conformación de la identidad nacional y que se podía implementar a través del aparato estatal, tal cual sucedió en Europa a partir de mediados del siglo XIX y que propició la consolidación de los estados nación.¹⁵⁴

¹⁵⁰ P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. pág. 95.

¹⁵¹ A. Medina, «Ricardo Rojas y el nacionalismo», en: http://www.fundacioncultural.org/revista/nota3_36.html el día 05.03.14.

¹⁵² R. Rojas, *Cartas de Europa*, M. Rodríguez Giles Editor, Buenos Aires, 1908, pág. 8.

¹⁵³ A. H. Sciascia, «Indagaciones sobre *La revolución nacionalista* de Ricardo Rojas», en: <http://giif.ides.org.ar/files/2012/11/Educacion-Sciascia.pdf> el día 05.03.14.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

por lo tanto el objetivo del viaje de Rojas no difiere del que Sarmiento había emprendido sesenta años antes y esto confirma su idea de que el proceso de construcción de la identidad nacional todavía no se había cumplido totalmente. Las observaciones y las reflexiones que Rojas cumplió en Europa llevaron a una propuesta educativa que el periodista explicó en *La revolución nacionalista* de 1909 pero las cartas que el autor enviaba durante su estadía en el viejo continente se publicaron en el diario *La Nación* y fueron, luego, recopiladas en el libro *Cartas de Europa*.

El estilo es el del relato de viaje, Rojas escribe para mostrar y para informar, así como lo había hecho Sarmiento, sin embargo muy diferente es el espíritu con el que lo hace. Ya no existe aquel sentido de sumisión cultural al viejo continente con el cual la generación del 37 miraba a Europa y lo dice el mismo autor en el prólogo cuando contesta a Eduardo Talero quien preguntaba: “¿Ir un poeta americano a Europa?...¿Y para qué?... día llegará en que tal viaje pierda el prestigio sacramental que hoy nos fascina”¹⁵⁵ y afirma:

Pero yo busqué, sin embargo, dar un objeto á mi viaje, y estas páginas son testimonios de mis afanes. Yo procuré ser útil a mi patria y digno de ella en el extranjero. Yo no llevé mi ofrenda de mirra salvaje á la casa de los pontífices literarios. Yo desdeñé el elogio fácil de los maitres que ignoraban mi idioma. Yo me acerqué á hombres y monumentos con tal independencia mental que mis opiniones de meteco sublevaron alguna protesta. Yo dije á públicos del viejo mundo las esperanzas del nuevo. Yo torné más alto y puro mi corazón antes las nobles figuras del arte clásico. Yo admiré de Europa la razón secular de su cultura, é inspirándome en ella, prediqué a mis lectores del Plata un evangelio de belleza, y el objeto constante de esas Cartas fue encarecer la devoción al ideal como contrapeso de los esplendores materiales. Ahí reside para mí la diferencia entre las viejas y las nuevas civilizaciones, y al admirar de de estas sociedades la tradición civil de su cultura no lo hice en detrimento de las cosas nativas: antes bien procuré dar nueva vida a ese culto europeo del ideal con la pasión americana de mi alma que enardecíó la ausencia.¹⁵⁶

La preponderancia del pronombre personal de primera persona pone en evidencia cuál es el núcleo central del encuentro entre América y Europa. Rojas no va al viejo mundo como sujeto pasivo en busca de un modelo por aplicar a su país, sino que, de manera activa explica los suyos. Rojas subraya su independencia ideológica y cultural y su acercamiento a la civilización europea que es casi de tipo utilitario.

¹⁵⁵R. Rojas, *Cartas de europa*, ob. cit. pág. 7.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

3.2 El futuro encuentra el pasado

Este mismo encuentro entre Europa y América, entre el elemento “indígena” y el elemento extranjero y conquistador se convierte en realidad en el episodio relatado en la carta escrita desde Venecia. Aquí el periodista argentino ve, no bien entrado en los ríos de la ciudad, el barco de Carlos VII, el pretendiente al trono español durante la tercera guerra carlista y ahora exiliado de su país.

María Rosa Lojo explica que:

Para Rojas la condición humana es, ante todo, una condición situada. Sin negar invariantes universales, el ser humano –sostiene– no existe en abstracto: pertenece siempre a una tierra, a una “raza” (en un sentido espiritual, no biológico), a una comunidad vinculada por una memoria, una tradición, una cultura. El reconocimiento de esta pertenencia es imprescindible para que los individuos y los pueblos accedan plenamente a la dimensión humana, entendida como dimensión espiritual; la pertenencia no inhibe la libertad, pero hay que contar con ella para ejercerla.¹⁵⁷

Por lo tanto no puede no afectarle la condición del monarca que ya no pertenece a la tierra a la cual están relacionadas su memoria, su tradición y su cultura. De hecho afirma: “hasta esa misma idea de “un rey en el destierro”, interesó, naturalmente, mis flaquezas sentimentales”¹⁵⁸.

Para Rojas no es casual que el rey haya elegido Venecia como ciudad para su exilio ya que, en sus palabras, éste se convierte en un factor a través del cual se expresa su naturaleza. El autor explicita su idea acercando la figura de Don Carlos a la de otro rey desdichado de la literatura:

En este rey Borbón [...] nada había por cierto del pobre Rey Lear vagando por el bosque bajo el azote de la tormenta; pero en cambio, encontraba yo de una suprema distinción estética, el haber elegido como refugio de su exilio, esta ciudad de luz y de silencio donde todos los esplendores tienen una fecha demasiado pretérita, donde el prodigioso arabesco de sus piedras se esfuma bajo una pátina de siglos y donde ha cuatrocientos años Catalina Cornaro, la última Reina de Chipre ofreció igualmente el conmovedor espectáculo de otra cabeza regia que había perdido su corona.¹⁵⁹

La ciudad de Venecia se convierte en un doble símbolo. Por un lado la oposición entre los lugares por los cuales vagan los dos reyes desterrados subraya la diferencia entre el

¹⁵⁷ M. R. Lojo, «La condición humana en la obra de Ricardo Rojas», ob. cit.

¹⁵⁸ R. Rojas, *Cartas de Europa*, ob. cit. pág. 222.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Rey Lear quien se ha vuelto loco por haber perdido el poder y el rey español al cual, según Rojas: “el destierro dió un prestigio más alto que su corona”¹⁶⁰ por esto a la oscuridad y violencia de la tempestad que simboliza el ímpetu de las pasiones y la ausencia de la razón, contrapone la luz y el silencio de quien, fuerte de su abolengo “tiene el gesto sencillo y el ademán ingenuo, y el trato democrático, como todo verdadero aristócrata, séalo éste de pergamino ó de alma”¹⁶¹. Éste juicio que Rojas dedica a don Carlos bien podría aplicarse a la ciudad en la que se halla ya que, llevando adelante la identidad entre el rey y Venecia, se advierte que aunque ésta también haya perdido su corona, la importancia de su pasado le confiere un prestigio y una grandeza dignos de ser admirados por todo el mundo porque, como nota Rojas “aquella pompa véneta unía, á la íntima grandeza de su abolengo, los brillos exteriores de un esplendor bizantino”¹⁶².

Por lo tanto Venecia representa precisamente aquel ejemplo de pertenencia identitaria que se alcanza a través de un proceso histórico y de civilización que se funda en un origen común y en la participación a un pasado compartido que se ha construido también gracias a la presencia de elementos “esóticos”.

Sin embargo la modernidad había destruido su gloria. Lo que había provocado esta caída había sido el encuentro del Nuevo Mundo por parte de Cristóbal Colóm. El progresivo desplazamiento de los tráficos comerciales a partir del descubrimiento de América y la consiguiente pérdida de importancia, prestigio y riqueza habían culminado con la derrota por parte de Napoleón.

Sin embargo, aunque Rojas se dé cuenta de todo eso, su interés mayor es para la figura de don Carlos. Pronto solicita una entrevista y aunque dude que el rey quiera encontrarlo esto no se debe a un sentido de inadecuación relativa a su nacionalidad, sino más bien a su profesión, por ser los “periodistas personas no sempre discretas”¹⁶³. Sin embargo en su pedido escribe unas palabras de alabanza para que Don Carlos comprenda que no es “uno de tantos ingenuos que llegan de nuestras Repúblicas a embobarse en la vanagloria de estas aristocracias”¹⁶⁴ y afirma que obtuvo la simpatía del rey por haber expresado con sus palabras: “un idioma extraño en un tiempo en que sólo

¹⁶⁰ *Ibíd*, pág. 223.

¹⁶¹ *Ibíd*, pág. 224.

¹⁶² *Ibíd*, pág. 222.

¹⁶³ *Ibíd*, pág. 223.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

se rinde culto á las exterioridades, á la fuesa y al éxito”¹⁶⁵. Hay que recordar que sólo dos años más tarde Tommaso Marinetti publicará el manifiesto futurista. Rojas toma las distancias de las nuevas filosofías que se derramaban por Europa así como de las doctrinas positivistas que en América estaban por llegar a su fin.

Al encontrar el rey español, el periodista argentino se le presenta diciendo: “yo vengo de un continente de Repúblicas donde no hemos tenido, en los países que hoy son de habla española, más reyes que los Incas”¹⁶⁶. Lo primero que hace no es sólo aclarar su procedencia, sino, más bien, decir que su identidad, su americanidad (un continente de repúblicas) está construida sobre un pasado que une al elemento originario (los Incas), el aporte y la inegable influencia de la presencia española (países hoy de habla española) Rojas nos informa de que “Desde el primer momento Don Carlos me habló con afecto de la República Argentina”¹⁶⁷ y la conversación entre el americano y el europeo, ambos hablando el mismo idioma, se concentra antes en el aspecto cultural y el estado del periodismo argentino que según Rojas: “en moralidad y esfuerzos intelectuales era uno de las pocas instituciones que podíamos parangonar ventajosamente con las similares de Europa”¹⁶⁸.

Sin embargo, cuando la conversación se desplaza hacia el asunto artístico los dos ya no están de acuerdo ya que el rey opina positivamente sobre la belleza de Buenos Aires mientras que para Rojas: “la llanura, la pérdida del panorama del río y la uniformidad de nuestra edificación burguesa nos condenaban á parecernos, por ahora, más á Londres que á París, arquetipo del arte edilicio”¹⁶⁹. Cabe subrayar la importancia de la contextualización temporal de esta frase ya que en seguida Rojas añade: “pero había en la ciudad nuestra un patente anhelo al ebellecimiento”¹⁷⁰. Si se considera que para el escritor el arte es el marco más representativo de la formación y evolución de una cultura, es posible leer en estas palabras su convicción de que, aunque el trabajo identitario en Argentina todavía no está concluso, esta aspiración a una mayor belleza es el símbolo del progreso y del avance cultural que el país manifiesta y que desde el punto de vista económico ya ha alcanzado. Por esto Rojas afirma estar de acuerdo con el rey

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibid*, pág. 224.

¹⁶⁷ *Ibid*, pag. 225.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

cuando éste expresa su opinión de que Argentina es “una nación poderosa y llena de porvenir”¹⁷¹.

Al proseguir la entrevista, la mención hecha por Don Carlos de un encuentro suyo con un “guasó”, ocurrida en Chile, y un “payador”, en Argentina, desplaza el diálogo hacia asuntos que, por estar relacionados al ámbito de la tradición argentina mucho interesan a Rojas quien expresa a su interlocutor “mi regocijo y mi gratitud por el conocimiento y el respeto con que hablaba de la República Argentina”¹⁷². El escritor queda “maravillado al ver gentes de Europa que así conocían las formas y el espíritu de nuestra América”¹⁷³. Así diciendo relaciona la figura del guasó y del payador al espíritu de su país y, por lo tanto, de esta afirmación se comprende cómo estos personajes cantados por autores como Bartolomé Hidalgo, Ascasubi o Hernández, representan para Rojas no sólo la forma, o sea una manifestación material y necesaria de la realidad argentina, sino también, y sobre todo, su espíritu, su esencia más profunda. Por esto cuando juzga que: “el gaucho no fue sino la metamorfosis del conquistador bajo la influencia libre de las pampas”¹⁷⁴ es como si afirmara que el alma, la naturaleza más íntima de Argentina se realiza en la unión de ambos factores. Este es el pasado de Argentina, ya partir de este pasado compartido se construye la nación.

Un rasgo fundamental de este origen es la lengua. El periodista de *La Nación* sigue afirmando que la poesía popular “por ellos [los guasos y el payador] creada para cantar las guerras contra los indios, es hermana gemela del romancero donde la musa anónima de España cantó la gurra contra los moros”¹⁷⁵. Si, de este modo afirma un parentesco con el elemento español, al mismo tiempo, pero, denuncia el hecho que “la literatura argentina no se halla escrita en idioma argentino”¹⁷⁶. Según Patricia Funes “raza e idioma serán las columnas que definen la simpatía americana y la arquitectura de las nacionalidades”¹⁷⁷ y Rojas mismo admite que:

El idioma es signo caracterizante de nacionalidad pero no es el único [...] pues siendo las palabras simples símbolos del pensamiento, su vida depende de la asociación de las ideas y del ritmo del pensamiento: la psicología y la cultura de cada

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibid*, pág. 226.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibid*, pág. 227.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ R. Rojas, *Eurindia (ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas)*, Librería “la facultad” Juan Roldán y Cía., Buenos Aires, 1924, pág. 45.

¹⁷⁷ P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. pág. 96.

pueblo imponen a su idioma en función literaria, contenido propio y arquitectura personal.¹⁷⁸

Por lo tanto aunque haya que radicar la construcción de la nación en la tradición y en un pasado común, su edificación tendrá que organizarse de manera autónoma e independiente y eso deberá reflejarse en la literatura nacional. Así como Austria y Alemania pueden, a razón, afirmar poseer sus propias literaturas nacionales a pesar de hablar el mismo idioma, lo mismo debe verificarse en Argentina. Por esto, según Funes, “Rojas plantea la posibilidad de una literatura nacional desde un paniberismo que dejaba espacio a las ‘personalidades individualizadas’”¹⁷⁹ ya que según el autor existe una estrecha relación entre la organización de un estado y la “nazionalización filológica del territorio al que un idioma se impuso por anexión o conquista”¹⁸⁰.

Por eso cuando el rey español le pregunta la etimología de “guaso” y “payador”, Rojas afirma: “Parecióme muy lógico y muy hermoso que se interesara [el rey] por esos tipos de la campaña argentina”¹⁸¹.

El recuerdo del parentesco entre los dos países despierta en el rey un sentido de nostalgia que expresa diciendo: “¡Oh, sí! Ustedes son de nuestro pueblo... ¡ Cuánto desearía volver á Buenos Aires, mas es tan largo el viaje [...] Pero ¡Cuánto preferiría tierra argentina ¡ya que no puedo volver á España!”¹⁸². Estas palabras esconden un deseo profundo que va más allá del simple viaje. Al analizar la conversación entre los dos hombres, el joven periodista proveniente de una república nueva cuya identidad estaba todavía por cumplir, y el viejo monarca perteneciente a un lugar, así como a un estado social, que habían vivido la grandeza que pero ahora la habían perdido, se nota como el focus de la discusión, que inicialmente se centra en Argentina, se desplaza, pasando por un momento en que considera lo que las dos naciones tienen en común, para llegar, al fin, a considerar asuntos más concernientes España. Al mismo tiempo el tono y los términos utilizados en la primera parte están relacionados con una semántica del presente, del porvenir, de la posibilidad y prosperidad, mientras que cambian cuando lo que atañe la república Argentina está puesto en relación con España. En este momento las consideraciones del rey empiezan a oscilar entre los recuerdos del pasado

¹⁷⁸ R. Rojas, *Eurindia (ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas)* ob. cit.

¹⁷⁹ P. Funes, *Salvar la nación*, ob. cit. pág. 275.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ R. Rojas, *Cartas de europa*, ob. cit. pág. 227.

¹⁸² *Ibidem*.

común, aludiendo el monarca “á los antiguos virreinos y á la organización interna de las capitanías, bosquejándome, el paso, reminiscencias históricas”¹⁸³, y la curiosidad para los rasgos más propios de la individualidad argentina cuando “pronto volvió á hablar de los gauchos, y preguntóme la etimología de esta palabra”¹⁸⁴.

Cuando, por fin, la conversación se centra en asuntos más enlazados con España, y por lo tanto, más correspondientes a la mirada de don Carlos, el tono de la conversación se colora de términos y sentimientos asociados al pasado, a la melancolía y a la añoranza. Rojas afirma que: “De pronto fue como si esta frase final, ante el inflexible destino, hubiérame evocado los tiempos heroicos de su juventud”¹⁸⁵. El rey invita al periodista para que éste visite su museo personal en el que conserva las reliquias de la guerra. Esta imagen se convierte en la metáfora de un hombre y de un país, España, que viven de la gloria pasada de la que sólo quedan los restos así como en el museo:

destacábanse, tomados al enemigo, banderas acribilladas por las balas, sables ahora enmohecidos pero que antaño lucieron como relámpagos de la muerte en el braz de los soldados que los esgrimieron, grímpolas recamadas de plata y oro por las manos de las madres y de las novias; retratos de los jefes muertos que nos miraban desde los muros con sus ojos hieráticos; nombres de batallas que alternaban con las enseñas de combate; cureñas, alabardas, fusiles; y en medio de aquella decoración homérica, yacente en una inmovilidad arqueológica, sobreviviendo como en un sueño, la figura misma del rey [...]¹⁸⁶

La que Rojas ofrece al lector es una fotografía, una imagen fugaz de grandeza que pero pronto desaparece aunque él admita que:

este Príncipe guerrero, que en el exilio comentaba para mí, con una voz ya bronca, la historia de sus reliquias, era el mismo que hace cuarenta años, lleno de brío en la juventud y del hálito de la esperanza había conducido por el flanco de los Pireneos, sobre las propias huellas de Rolando, toda esa maquina de guerra.¹⁸⁷

La verdad es que así como el paladín de Carlo Magno, la suerte del monarca había sido la derrota y la muerte en el sentido de que el exilio había hecho de él un desterrado y le había quitado toda posibilidad de volver a la gloria. Por esto, al salir del museo, el rey hace notar el árbol de Guernica. Según la descripción de Rojas es: “un gajo del árbol de

¹⁸³ *Ibid*, pag. 228.

¹⁸⁴ *Ibid*, pág. 229.

¹⁸⁵ *Ibid*, pág. 227.

¹⁸⁶ *Ibid*, pág. 228.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

las libertades vascas, encerrado en una urna de cristal”¹⁸⁸, precisamente como el monarca español está ahora encerrado en la maravillosa jaula que es Venecia. De esta manera, la discusión entre Rojas y don Carlos se convierte en un viaje no sólo geográfico, ya que se desplaza de Argentina a España, sino también temporal, en el que los dos extremos representan el porvenir, simbolizado por la república americana, y el pasado o sea la monarquía española. Por eso el deseo del monarca de ir a Buenos Aires porque ya no puede volver a España, en realidad esconde el sueño de vivir una nueva juventud, de poder mirar otra vez al futuro ya que es imposible volver al pasado. Sin embargo si ir a Argentina es imposible, porque “es tan largo el viaje”¹⁸⁹, tampoco será posible para el rey y para España, recuperar las glorias pasadas. Por esto Rojas nota, atravesando el museo, que “la luz azul del cielo de Venecia [...] no bastaba a disipar del todo la sombra”¹⁹⁰ como si la luz del exterior, del aire libre, de un espacio sin límites y confines, símbolo de la libertad y de la pujanza del futuro solo lograra enfatizar la oscuridad de la inevitable decadencia.

Por segunda vez en esta carta, Rojas relaciona la ciudad de Venecia con la luz pero, de manera diferente de lo que había juzgado antes de la entrevista, ahora la figura del rey está vinculada con la sombra. No es una tenebrosidad provocada por la locura, como la que encerraba el rey de Shakespeare, sino más bien por el pesimismo y la desesperanza de una vejez que no es sólo biológica. Es una oscuridad sin posibilidad de ser iluminada ya que, así como la de rey Lear, la suerte de don Carlos será la muerte, dos años más tarde. Por esto cuando la entrevista se concluye Rojas sale del palacio cruzando “un largo salón, llenos los muros, con los grandes retratos de los antepasados”¹⁹¹ como si estuviera haciendo un recorrido a través del pasado de España, mientras que el rey se dirige al Lido para un paseo vespertino. De este modo se reitera la oposición entre los dos hombres, entre el joven periodista que proviene de la nueva república proyectada hacia el futuro y que sigue paseando por Venecia, y el viejo rey proscrito de una antigua monarquía que abandona la ciudad para concluir su día paseando por “una avenida recta y bordeada de álamos”¹⁹² en una atmósfera crepuscular

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibid*, pág. 227.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibid*, pág. 229.

¹⁹² *Ibid*, pág. 230.

que Rojas describe así: “A esta sazón los arboles, ya sin hojas, no tienen otro encanto que la vaga melancolía del otoño”¹⁹³.

Con esta imagen parece anticipar lo que Jorge Luis Borges afirmará años más tarde cuando, en 1984 escribirá: “Venecia de cristal y crepúsculo. Crepúsculo y Venecia para mí son dos palabras casi sinónimas, pero nuestro crepúsculo ha perdido la luz y teme la noche y el de Venecia es un crepúsculo delicado y eterno, sin antes ni después”¹⁹⁴.

Sin embargo cuando escribió estas palabras el autor de *Ficciones*, así como el rey español, había llegado al ocaso de su vida y casi un siglo y muchos acontecimientos habían pasado de la época en la que Rojas teorizaba la posibilidad de un porvenir luminoso para su país por esto en sus palabras la luz está amenazada por la noche y Venecia ya ha recortado para sí misma un lugar afuera del tiempo.

Para el autor de *La revolución nacionalista* el porvenir está para hacer y la luz que lo circunda no es la del crepúsculo sino la del alba.

Por esto la carta no se concluye con la imagen decadente de don Carlos paseándose por una alameda otoñal sino que la mirada de Rojas se desplaza hacia un horizonte abierto y sin límites cuando afirma que el Adriático ofrece “la mas hermosa fiesta de formas fugitivas y de extraños colores que haya animado, ante los ojos del hombre, el fecundo milagro de las luces y de las aguas”¹⁹⁵.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ J. L. Borges, «Venecia» en *Atlas*, en *Obras completas/III*, Emecé, Buenos Aires, 1966, pág. 410.

¹⁹⁵ R. Rojas, *Cartas de europa*, ob. cit. pág. 230.

BORGES: EL LABERINTO ES LA VIDA

4.1 ¿Venecia?

La pobreza debida a la caída del imperio de la Serenissima y al desplazamiento, por parte de los austríacos, del eje comercial al puerto de Trieste, junto con la morfología misma de la ciudad son la causa de su abortada modernización. La conformación de la ciudad ha impedido la circulación de coches y materiales y ha provocado las dificultades en la creación de una red de transportes que favorecieran el nacimiento de una zona industrial. Todo ésto ha quitado a la ciudad la posibilidad de insertarse en el proceso de modernización que ha caracterizado las demás ciudades italianas y europeas en los últimos dos siglos. Además, gracias a las palabras y las obras de esos escritores románticos que, cómo John Ruskin, celebraron el valor histórico y artístico de las construcciones de la ciudad, la herencia arquitectónica de Venecia no ha sufrido intrusiones modernas. Posiblemente por estas razones la ciudad se ha recortado un espacio identitario fuera del marco temporal. Su a-temporalidad le garantiza la inmortalidad pero también acarrea la imposibilidad de insertarse en el flujo de la modernidad obligándola a buscar otro papel identitario.

Así Venecia, al no poder ser una ciudad engastada en un tiempo y en un espacio compartidos ha tenido que convertirse en algo que prescindiera de estas determinaciones: en un símbolo, una metáfora o una alegoría de la realidad.

Catherine D'Himières subraya esta naturaleza metafórica de Venecia en un análisis de un capítulo de *Le città invisibili* de Calvino en el que pone en evidencia como la ciudad sea no simplemente una entidad geográfica concreta y determinada, sino el reflejo, el arquetipo de toda ciudad¹⁹⁶. Por eso la autora afirma que Venecia “englobe toutes les villes et se retrouve elle-même dans toutes”¹⁹⁷ y diciendo así la universaliza y generaliza el alcance de su significado. En este modo las construcciones hechas por el hombre se convierten en las manifestaciones concretas de su espíritu, se modifican en lo que el

¹⁹⁶ Cfr. C. D'humieres, «Éclatement et spécularité. Quand Venise deviant toutes les villes et toutes les villes sont Venise», en P. Mildonian, (edits.), *It started in Venice: Legacies, Passages, Horizons. Fifty Years of ICLA*, Cafoscarina, Venezia, 2005.

¹⁹⁷ *Ibid*, pág. 751

diccionario define como un “objeto material que representa otra realidad inmaterial”¹⁹⁸ o sea en un símbolo.

Al analizar las diferentes manifestaciones de la naturaleza laberintica de la ciudad que se hace cada vez “labyrinthe spatial” [...] “labyrinthe de la pensée”, [...] “labyrinthe de sensations”, [...] “labyrinthe temporel”, [...] “labyrinthe existentiel”¹⁹⁹, se descubre como Venecia, lejo de pintarse como un simple artefacto humano, o una determinación espacial, haya llegado a ser una alegoría de la existencia, un texto que puede mostrar a quien lo sepa leer yendo más allá de las mistificaciones estéticas, las ir-reales estructuras que sostienen la fachada plástica y ilusoria de la realidad. Con su mezcla de esplendor y decadencia, vitalidad y muerte, gótico y barroco, sensualidad y pragmaticidad, precariedad y atemporalidad, Venecia siempre ha representado un *tòpos* imprescindible para la literatura. Sin embargo, su papel nunca ha sido el de mero marco narrativo. La elección de ambientación de un acontecimiento literario en la ciudad de los dogos siempre ha tendido y tiene implicaciones más profundas y articuladas que llegan a constituir el esqueleto mismo de la narración.

Cada vez que se nombra su presencia Venecia deja de ser un lugar para hacerse metáfora.

De este modo la imagen de esta ciudad en la literatura refleja las grandes transformaciones existenciales que han determinado un punto de ruptura y cambio en la relación entre el hombre y la realidad. De hecho, si Napoleón ha privado Venecia de sus certezas identitarias quitándole su importancia, su papel en el Mediterráneo comercial y sobre todo su independencia, los grandes acontecimientos que han estremecido los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX han determinado otro rumbo para la imagen y la realidad de Venecia relativizándolo todo. Al anularse la univocidad de los conceptos de tiempo y espacio, y en general la idea de una verdad absoluta Venecia ha encontrado nuevamente su papel identitario, no ya como centro comercial, encrucijada de mercancías y culturas o como emblema de la derrota, caída y decadencia, sino como metáfora de la teatralidad del mundo.

En 1956 Vladimir Nabokov escribió que ‘realidad’ es una “palabra que no significa nada sin comillas”²⁰⁰.

¹⁹⁸ AA. VV. *CLAVE, Diccionario de uso del español actual*, Hoepli, Madrid, 2004, pág. 1746

¹⁹⁹ Cfr. C. D’Humières, ob.cit.

²⁰⁰ V. Nabokov, «Sobre un libro llamado “Lolita”» en *Lolita*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, pág. 180.

De este modo el escritor ruso, nacido el mismo año que Jorge Luis Borges, trazaba un paralelo entre escritura y realidad que ha caracterizado también la obra del autor argentino y que refleja precisamente esa pérdida de valor de las definiciones y de los temas tradicionales y que ha visto la cancelación de un límite preciso y fijo entre esos dos grande planos, el de la realidad y el de la ficción que hasta aquel entonces, siempre habían estado divididos, delimitando ámbitos de significación sobre cuya certeza y verdad se había edificado la existencia humana.

De la misma manera, la línea del Adriático sobre el cual se eleva la ciudad de los dogos y que determina el límite entre verdad y reflejo, al subir y bajar, de vez en vez desplaza, relativiza y tal vez invalida la existencia de la frontera entre vida y ficción.

Preciamente por eso Venecia y su esencia pueden expresar una imagen de la verdad así como la concibe la literatura hispanoamericana, una literatura que se alimenta de una realidad tan excepcional y desafortada que sólo un lugar que ya no se define a través de los comunes cánones geográfico e históricos, y por lo tanto ya no puede ser considerado un lugar “normal” logra funcionar como caja de resonancia para las necesidades expresivas del continente.

A causa de estas modificaciones existenciales los medios tradicionales ya no pueden dar cuenta de lo real. La noción de ‘significación’ se ha complicado evolucionando en un concepto que abarca planos más numerosos y escondidos de los que implicaba antes y que la estructuran de manera mucho más compleja pero tal vez completa. Para conservar su tarea de ser expresión de la existencia la liteartura también se ha desarrollado de manera orgánica, modificando sus elementos constitutivos más íntimos y descubriendo nuevas técnicas para generar sentido. Si el lenguaje ha vaciado de sus significaciones y ha perdido su capacidad de describir una realidad que ha dejado de ser simplemente “visible”, los silencios, las preguntas sin respuesta, los espacios blancos, las pausas se han cargado de valor y expresividad. Si la linearidad del discurso y de la estructura narrativa se han convertido en símblolos de parcialidad y arbitrariedad, la pluralidad narrativa y la disolución de la unidad temporal y espacial que conllevan la contemporaneidad, se han reapropiado de la capacidad de expresar la multiplicidad de posibles verdades existentes. El realismo ha dejado de ser condición necesaria y suficiente para la elección de las anécdotas y el desarrollo de las historias porque el concepto de ‘imposible’ ha perdido su sentido tanto cuando el de ‘posible’. Por esto lo fantástico ha surgido para mostrar que lo impensable, lo que hasta ahora se había calificado como irreal no es una condición verdadera cuanto una carencia del lenguaje y

de su interpretación compartida. La literatura fantástica demuestra que ficción es simplemente una palabra que denota otros mundos posibles, muestra la existencia de una pluralidad de realidades que juntas ensanchan la cabida de lo existente y amplifican la capacidad de la verdad de relacionarse con lo eventualmente verdadero.

Al considerar estas premisas es comprensible la idea de Borges de que el universo sea una biblioteca laberíntica con infinitos planos y armazones idénticos y que la realidad no exista en serio sino que sea simplemente un reflejo de la mente humana. Igualmente no sorprende la posibilidad de que existan dobles o clones perfectamente idénticos de una misma persona, así como acaece en la Venecia relatada por Adolfo Bioy Casares. También la posibilidad, concebida por Julio Cortázar, de que detrás de las apariencias exista otra realidad, así como en un teatro el escenario y los bastidores representan dos mundos diferentes y separados que pero están unificados por el concepto de espectáculo, alcanza el valor de verdad, confirmada por la ampliación de esta perspectiva que Jorge Accame hace, incrementándola al subrayar la existencia de otro plano, el representado por el telón que separa el escenario de la platea, al quitar el cual el autor de Jujuy demuestra a los espectadores que no hay diferencia entre una representación ambientada en Venecia y la vida.

A la luz de lo escrito, ya no resulta difícil creer que el simple deseo de una pareja en viaje de boda a Venecia logre hacer subir las aguas para modificar la realidad y llevar el Canal allá donde es imposible que esté.

4.2 *De bibliotheca* o sea: el universo

¿Qué es una ciudad? Una ciudad es el Aleph de Borges, concentración y vértigo de imágenes; también, un caleidoscopio de infinitas y cambiantes formas armoniosas. Quizá es la más artificial y compleja creación del hombre para el hombre que pueda imaginarse. En ella se pone de manifiesto el delicado mecanismo de la mente humana.²⁰¹

Estas son las palabras con las que María Kodama empieza el prefacio del libro de Lionello Puppi, *Borges Buenos Aires-viaje sentimental*. Al leer la obra del marido es evidente como, afirmando estas ideas, la mujer del escritor argentino sólo confirma lo que él mismo ya expresó en *El hacedor* donde, en 1960, reflexiona así:

²⁰¹ L.Puppi, *Borges Buenos Aires-vieje sentimental*, Canal, Venecia, 2000, prefacio.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas.

Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara²⁰².

De estas palabras se comprende cuanto era estrecha la relación entre hombre, literatura y realidad en la concepción de Borges. La realidad acaba por ser una manifestación de la mente humana que, a través de la literatura, se proyecta a sí misma en la tela blanca, o materia informe, de lo existente para moldearlo según su propia esencia de manera que éste, al final no sea sino el reflejo de la conciencia que lo ha plasmado.

Por esta razón Oviedo reconoce que uno de los temas fundamentales en la obra de Borges es “la noción de que el mundo es nuestra invención, una pura ilusión o apariencia y [...] el ejercicio superior de la mente no está ligado a la búsqueda de la verdad, sino al de la pura y desinteresada especulación”²⁰³.

Si la realidad no es sino la manifestación de la mente humana, el acto de pensar es un acto creador y la literatura tiene la doble función de tomar nota para representar lo creado y de favorecer la creación, por esto, según Oviedo, “Borges construyó su obra como una versión lúcida y ordenada de un universo caótico [...] y lo convirtió en pura literatura, y así ensanchó enormemente los límites de ésta”²⁰⁴.

Según esta visión, el acto literario que se concreta en el libro es un evento generador. El libro es el mundo. Sin embargo no es sólo un mundo literario y ficticio sino que se convierte en la realidad de quien lo escribió. Se deduce de aquí que la biblioteca, en cuanto lugar en el que se reúnen los libros, es el universo, y podemos encontrar la confirmación de esto en las mismas palabras del autor quien afirma que:

El universo (que otros llaman la biblioteca) [...] es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los ventitantos símbolos ortográficos (número aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dado expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíledes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro

²⁰² J.L. Borge, «Epílogo» en *El hacedor*, en *Obras Completas/II*, Emecé, Barcelona, 2004, pág. 232.

²⁰³ J. M. Oviedo, «Sistema y estratagema de Borges», en *Historia de la literatura hispanoamericana/4*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 20.

²⁰⁴ *Ibíd*, pág. 17.

en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.²⁰⁵

De hecho la repetición de la palabra “todo”, las menciones de obras que contienen listados de otras obras, como los catálogos, o que hacen referencia a otros escritos para completarlos o enriquecerlos, como los comentarios a los evangelios, la inclusión de todos los idiomas y la com-presencia de un elemento y de su negación, manifiestan la esencia totalizadora e omnicomprensiva de la biblioteca y por lo tanto su universalidad.

Y la biblioteca, según la describe Borges:

[...]se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.²⁰⁶

Es evidente que la biblioteca está construida de manera que no sea posible encontrar en ella referencias espaciales o temporales determinadas que permitan definir una dirección o una trayectoria para salir. Las repeticiones, las remisiones a lugares idénticos, la imposibilidad de orientación, los desdoblamientos impiden que el bibliotecario, el hombre pueda abandonarla ya que, escapar de la biblioteca supondría la existencia de un lugar otro con respecto a esa, pero, como se verá más adelante, esto no es posible.

Además se puede notar como la estructura de la biblioteca recalque la de la obra de Borges hecha por textos que remiten a otros textos, alusiones a otros libros o cuentos que revelan su naturaleza ficcional al ser denunciados como narraciones en el interior de un relato más amplio.

Mario Rodríguez escribe que: “ningún texto borgiano importante es comprensible sino en cuanto remite a otro texto, en cuanto se construye a partir de la traza en él de otros

²⁰⁵ J. L. Borges, «La biblioteca de Babel» en *Ficciones*, en *Obras completas/I*, Emecé, Argentina, 2004, págs. 465,469.

²⁰⁶ *Ibid*, pág. 465.

elementos de la serie textual²⁰⁷. Por lo tanto la laberinticidad de la obra de Borges es la forma de su universalidad. Según afirma Ivan Almeida, “Borges postula, si no como doctrina, al menos como nostalgia, una visión en la que la literatura es a la vez patria y destino: “universus sive literatura”. Y el laberinto sirve de mecanismo para configurar esta visión²⁰⁸.

4.3 El laberinto

En su ensayo²⁰⁹ sobre la figura del laberinto en los escritos de Borges, Almeida demuestra cómo, en toda la obra del autor argentino, el dédalo no sea sólo un objeto narrativo, sino que se configura como la estructura misma de la narración convirtiéndose en una idea que conforma la ontología misma de la escritura y, por lo tanto, del universo borgesiano. A través del análisis de cuentos tales «El jardín de los senderos que se bifurcan», «Los dos reyes y los dos laberintos» y «La muerte y la brujula» Almeida demuestra que: “la figura del laberinto constituye la forma personal que adopta Borges para pensar el impensable infinito²¹⁰. Por lo tanto la narración de laberintos, construida a través de laberintos verbales y engastada en laberínticas menciones que remiten a un corpus narrativo y poético autoreferencial crea una identidad entre la realidad, la concepción que Borges tenía de ella y la escritura. Como el mismo autor afirma “el libro y el laberinto eran un solo objeto²¹¹. En un estudio sobre la relación entre la estructura de la mente humana y la producción escrita, Giovanni Cacciavillani afirma que: “Evidentemente egli [Ferdinand de Saussure] riprende Humboldt [...] il quale ci dice che il caos del mondo sensibile si illumina, si articola e prende senso solo per il fatto che «noi gli diamo un nome»²¹² y luego cita las palabras del autor mismo quien escribe: “il mondo è soltanto in quanto si esprime nel linguaggio²¹³. A la luz de estas afirmaciones y considerando que en la visión de Borges

²⁰⁷ M. Rodríguez, «Borges y Derrida» en *Revista Chilena de Literatura*, n. 13, abril 1979, pág. 77.

²⁰⁸ I. Almeida, «Borges, o los laberintos de la inmanencia», en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf> el día 03.04.14.

²⁰⁹ Cfr. *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ J. L. Borges, «El jardín de los sendeos que se bifurcan» en *Ficciones*, en: *Obras completas/I, ob. cit.* pág. 476.

²¹² G. Cacciavillani, *Riflessi del mondo interno*, Panozzo Editore, Rimini, 1994, pág. 32.

²¹³ W. Von Humboldt, *Ueber die Vershindenheit des menschlichen Sprachbaus*, 1836, citando en: G. Cacciavillani, *Riflessi del mondo interno*, ob. cit. pág. 32.

el libro es la vida, es evidente la equivalencia entre vida y laberinto, lo que configura la existencia como algo inmanente, indefinido e infinito. Almeida observa que:

Se observa una persistente orientación del laberinto borgesiano desde el centro hacia la periferia. Lo que constituye el “maze”, la turbación, no es la posibilidad de que un mapa pueda contener a otro, sino, en dirección opuesta, que un mapa sea siempre contenido por otro mapa, que no haya territorio exterior, que todo sea inmanencia.²¹⁴

Según cuanto afirmado hasta ahora se puede decir que Borges escribe de laberintos y lo hace de manera laberíntica porque así concibe el universo: un dédalo inacabable e indefinible, sin embargo al volver a sus palabras iniciales, se ve como este mismo dédalo no sea sino la manifestación de su mente, la expresión de su “cara”. Se crea de este modo un círculo sin inicio ni fin del cual no se puede salir lo que es precisamente lo que el autor argentino concibe como laberinto. De hecho Almeida escribe que:

Borges tiene una forma muy suya de concebir la idea de laberinto. En general cuando se piensa en la noción de laberinto, se le atribuye espontáneamente como rasgo principal ya sea el que corresponde a “para perderse”, ya sea el de “de donde no se puede salir”. Parece claro que Borges adopta esta segunda acepción. De allí su asimilación del laberinto a infinito. Un laberinto es un lugar determinado y circunscripto (y por lo tanto finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito.²¹⁵

Por lo tanto no hay nada más de eso, no existe un “más allá” del laberinto, incluso porque pensarlo necesitaría la existencia de una entidad creadora exterior, alguien o algo superior, diferente de quien esté en el dédalo y quien haya creado el laberinto y pertenezca a una realidad otra, trascendente, pero, Almeida hace notar que:

La experiencia literaria de crear sueños imperfectos permite una mirada compasiva con lo que, en un plano teológico, se anuncia como nuestro creador. Somos los personajes de un libro, y preferimos creer, no se sabe por qué, que nuestro hacedor es el último eslabón, el motor inmóvil, el creador perfecto. Raramente osamos sospechar que quien nos escribe podría no ser menos irreal que nuestros sueños y que nosotros mismos.²¹⁶

El escritor argentino confirma esta idea cuando escribe:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo,

²¹⁴ I. Almeida, «Borges, o los laberintos de la inmanencia» ob. cit.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie"²¹⁷

Sin embargo el concepto de infinidad en Borges no está expresado solo por la laberinticidad que atañe la dimensión espacial, sino también por la repetición. No sólo es infinito el universo, sino que es inacabable el número de universos. Por esto la simultaneidad de los eventos y de las posibilidades pone de relieve también la dimensión temporal de la visión borgesiana. El escritor lo afirma también cuando escribe que "la biblioteca existe *ab aeterno*"²¹⁸.

Por esta razón el cuento «La biblioteca de Babel», contenido en *Ficciones*, toma carácter casi fundacional y sagrado por contener la cosmogonía del universo borgesiano y por lo tanto, al mismo tiempo, crearla.

En su tesis doctoral Ishak Farag Fahim afirma que en la cosmovisión de Borges la biblioteca es la obra de una divinidad, y por lo tanto no es posible para los hombres penetrar sus misterios²¹⁹. Luego el autor de ese ensayo cita las palabras de Ana María Barrenechea quien escribe que

La geometría y los números, las más humanas de las creaciones junto con el lenguaje pueden servirle a Borges en otras ocasiones de metáforas que expresan esa no-humanidad de lo divino [...] La arquitectura geométrica de "La biblioteca de Babel", la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para transmitir la impresión de un orbe válido por sí mismo y que excluye toda participación del hombre, mundo que en sí mismo es esa ciega divinidad sin principio ni fin.²²⁰

Sin embargo precisamente un hombre es el demiurgo de la biblioteca. Este lugar ficticio creado por Borges no es sólo la metáfora de la realidad sino que es la realidad misma. La realidad es un laberinto porque es la expresión de una mente laberíntica y son importantes las últimas palabras de la cita anterior que expresan la duda de que la biblioteca sea en sí misma la divinidad porque revelan la acción creadora y divina de quien la ha descrito.

²¹⁷ J.L. Borges, «Everything and nothing» en *El hacedor, en Obras Completas /III*, ob. cit. pág.182.

²¹⁸ J. L. Borges, «La biblioteca de Babel» en *Ficciones, en Obras completas/I*, ob. cit, pág. 466.

²¹⁹ Cfr. Ishak Farag Fahim, «"Libro y laberinto eran un solo objeto". Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios», en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110658/1/DLEH_Farag_fahim_I_Libro_y_laberinto.pdf el día 10.04.14.

²²⁰ A. M Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, citado en Ishak Farag Fahim, «"Libro y laberinto eran un solo objeto". Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios»,ob.cit.

Por esta razón en el cuento aparecen todos los objetos/símbolo usuales en la escritura y en la concepción del escritor argentino: la biblioteca que da el título a la narración, el laberinto, que se manifiesta en la estructura de la biblioteca cuyos planos, galerías y pasajes son infinitos e infindos, el espejo “que fielmente duplica las apariencias”²²¹, la escalera espiral que “se abisma y se eleva hacia lo remoto”²²² representando la ciclicidad y la eternidad del tiempo.

En todas estas imágenes, frecuentes en el ideario borgesiano, hay una pregunta implícita, una necesidad que transparenta de la repetición de estos símbolos cuyo uso reiterado hilvana un entramado que estructura la obra del autor argentino y es la apelación para la unidad. Esta idea se hace evidente cuando escribe :” Descubrimos [...] que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”²²³. Borges deja que sea el amigo escritor quien expresa y revela la razón de la monstruosidad de los espejos, sin embargo Susanna Regazzoni hace notar que “para Bioy el espejo significa un mundo hermoso y ordenado, representa el cosmos no el caos”²²⁴ y luego cita las palabras mismas del autor quien declara: “[...] para mí el espejo es una magia feliz, una multiplicación nítida y feliz [...] en cuanto a la fotografía y a los espejos, fueron mis primeros vislumbres de lo sobrenatural”²²⁵.

Por lo tanto es evidente que el de la integridad es un problema que preocupa mayormente a Borges. Además el autor mismo revela que:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochece. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo.²²⁶

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ J.L. Borges, «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius» en *Ficciones*, en *Obras completas/I*, ob. cit, pág. 431.

²²⁴ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuert Iberoamericana, 2002, pág. 160.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ J.L. Borges, «Los espejos velados » en *El hacedor*, en *Obras Completas/II*, ob. cit. pág. 164.

El laberinto como símbolo de fragmentación espacial, el espejo y el doble como causas de la separación de la identidad, y la escalera, símbolo de la eternidad del tiempo y, por tanto, de desintegración de la dimensión temporal y la biblioteca, lugar de la repetición infinita que imposibilita la definición de una identidad entre aquende y allende, inmanencia y trascendencia por eliminar el segundo término de estas comparaciones, subrayan una sensación de desamparo existencial generado por la imposibilidad de alcanzar un sentido de integridad, de entereza. Por esto en «La biblioteca de Babel», donde Borges describe su concepción de lo existente, se puede leer esta invocación:

No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre – ¡uno solo, aunque sea hace miles de años! – lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, tu enorme biblioteca se justifique.²²⁷

Según Ishak Farag Fahim, con la búsqueda de una unidad, de una imagen primera constantemente amenazada por los espejos y la paternidad, Borges expresa “su teoría idealista de la realidad: sólo existen los reflejos, y los objetos que vemos son meramente simulacros forzados e inventados por un deseo de nuestra mente”²²⁸.

4.4 El espejo revelador

El papel que el espejo juega en la construcción de la biblioteca, y por lo tanto en la cosmovisión de Borges está revelado en el ensayo «El espejo de los enigmas» contenido en *Otras Inquisiciones*. Aquí, partiendo del análisis de Leon Bloy sobre la frase de San Paolo: “videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum”²²⁹, Borges revela también su pensamiento con respecto al problema de la realidad. El hecho que el escritor argentino elija precisamente esta interpretación de las palabras del apóstol muestra que compartía la visión del francés. De hecho, en su ensayo, Borges cita ese comentario:

²²⁷ J. L. Borges, «La biblioteca de Babel» en *Ficciones*, en *Obras completas/I*, ob. cit, pág. 469.

²²⁸ Ishak Farag Fahim, «“Libro y laberinto eran un solo objeto”. Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios», ob.cit.

²²⁹ Paolo di Tarso, *Epistula prima ad Corinthios*, en:

http://www.pievederevigozzo.org/07latino/sacre_scritture/nuovo_test/03lettere/02_1lettera_ai_corinzi_09_16.htm el día 15.04.14.

La sentencia de San Pablo: *Videmus nunc per speculoum in aenigmate* sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos en ‘un espejo’. Debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones, por los que Dios quiso morir. Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma.²³⁰

Según estas palabras el universo no sería sino la manifestación visible de lo que existe en el alma (y en la mente) del hombre. De ahí se confirma la idea de que no hay nada real. Existen sólo los símbolos. De hecho el ensayo sigue citando otra afirmación de Bloy quien explica que: “todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador”²³¹. Por lo tanto al entender la escritura como un conjunto de símbolos, otra vez se vuelve evidente la identidad entre realidad y libro. De hecho, Antonio Sambatario en su ensayo « La maledizione del labirinto, ovvero l’universo come biblioteca»²³² cita el mismo Bloy quien opina: “Siamo versetti o parole o lettere di un libro magico, e codesto libro incessante è l’unica cosa che è al mondo: è, per meglio dire, il mondo”²³³.

El libro es la realidad. Sin embargo el libro no es sino la manifestación de la mente del hombre. La biblioteca es el universo en cuanto en su interior hay todos los libros posibles, aunque los que los niegan. Sin embargo la biblioteca también es un creación del hombre. Y así de manera indefinida, confirmando precisamente la idea que Borges tenía del laberinto como “la proyección de una característica al infinito, lo cual da como resultado la imposibilidad de salir”²³⁴ y cuya origen el escritor explica en su ensayo de 1939: «Cuando la ficción vive en la ficción» donde escribe:

Debo mi primer noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...²³⁵

²³⁰ J.L. Borges, «El espejo de los enigmas» en *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1969 págs. 172,173.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Cfr A. Sambatario, «La maledizione del labirinto, ovvero l’universo come biblioteca», en: <http://www.bibliotecheoggi.it/1999/19990808401.pdf> el día 15.04.14.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ I. Almeida, «Borges, o los laberintos de la inmanencia» ob. cit.

²³⁵ J. L. Borges, «Cuando la ficción vive en la ficción» en: <http://proyeccion-alejandria.blogspot.it/2010/05/cuando-la-ficcion-vive-en-la-ficcion.html> el día 15.04.14.

4.5 Cristal y crepuscolo

A la luz de cuanto escrito hasta ahora toman mayor significado las palabras de María Kodama que abren este ensayo. Si la ciudad es la manifestación física del entramado de la mente humana, y lo es en cuanto creación artificial, hay que considerar cuál puede ser la ciudad que logre expresar los círculos y los pasajes de la mente de Borges.

Es muy conocida la relación de amor que el escritor argentino tenía con su ciudad natal a la cual dedicó su primer libro de poesías, *Fervor de Buenos Aires*²³⁶(1923) en el cual escribe: “Las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña”²³⁷ y “Esta ciudad que yo creí mi pasado/es mi porvenir, mi presente;/ los años que he vivido en Europa son ilusorios,/ yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”²³⁸. Según Robin Lefere, en esta obra “la ciudad se convierte en tema poético”²³⁹. Sin embargo, a la luz de todas las afirmaciones anteriores hay que evaluar la relación entre el poeta y la ciudad de Venecia. Si se aceptan como verdaderas las palabras de la mujer de Borges, hay que opinar que pocas ciudades pueden representar la cosmovisión de este escritor mejor que Venecia.

Ana Teresa de Serio²⁴⁰ refiere que la primera visita de Borges a Italia ocurrió en 1915, cuando, habiéndose radicado en Suiza con la familia, y a pesar de la guerra, fue a visitar Verona y Venecia. El siguiente testimonio de la relación que une el escritor con la ciudad de los dogos es el estreno, en 1970, en ocasión del Festival Cinematográfico de Venecia, de dos películas basadas en cuentos de Borges: una, *La estrategia de la araña*, por el director de cine italiano Bernardo Bertolucci y la otra por una producción francesa. Además, con respecto a las referencias culturales a la obra de Borges por autores italianos es menester recordar aquí el libro de Umberto Eco, *Il nome della rosa* en el cual la descripción de la biblioteca del monasterio en que se desarrolla la narración, remite sin que pueda haber duda alguna en el lector, a la descrita por Borges en «La biblioteca de Babel» por la laberinticidad de la estructura y por ser el símbolo del saber total en busca del cual el hombre se pierde.

Sucesivamente, el escritor fue otra vez a Venecia en los años 80 y es a partir de esta visita que Borges escribió la página sobre Venecia contenida en el libro *Atlas*.

²³⁶ Cfr. J. L. Borges, *Fervor de Buenos Aires* en *Obras completas/I*, ob. cit.

²³⁷ *Ibíd*, pág. 17.

²³⁸ *Ibíd*, pág. 32.

²³⁹ R. Lefere, «Fervor de Buenos Aires en contexto», en:
<http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1911.pdf>, el día 15.03.14

²⁴⁰ Cfr. A.T. de Serio, «Borges en Italia-Italia en Borges», en:
http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/94_di_Serio.pdf el día 15.04.14

En 1999, Italia quiso homenajar al escritor realizando una exposición itinerante organizada por la fundación que lleva su nombre creada y dirigida por María Kodama por voluntad de la cual la exposición inició en Venecia. De este modo la mujer quería subrayar el amor que Borges tenía para la ciudad véneta. La muestra, que proponía elementos que pertenecieron al escritor, atuendos, reconocimientos y sobre todo muchos ejemplares de su biblioteca, quiso abarcar las múltiples facetas de la personalidad bogesiana. Por esta razón fue posible ver objetos personales muy queridos por el escritor como los bastones de paseo con los que caminaba, así como otros que atestiguaban su argentinidad, como las botas de gaucho, el juego de bolas, las espuelas o el mate apoyado en las alas de un cóndor, símbolo de la libertad americana por ser éste el ave de más alto vuelo de América Latina. Al mismo tiempo los libros cuyos idiomas variaban del inglés al español, del alemán, al francés y al portugués y cuyos títulos abarcaban asuntos que iban de la poesía (*The poetical works of lord Byron, hojas de hierba, Os Lusíadas*) a la narrativa (*The Aspern Papers, Life on Missisipi*), de los clásicos griegos (*The Odyseys of Homer, The Iliad of Homer*), a la ciencia (*The nature of the physical world, Appearance and reality - a metaphysical essay*), de la filosofía griega (*Plato's cosmology, Poetics* de Aristotele) a la oriental (*Histoire de la philosophie chinese, The tibetan book of the dead*)²⁴¹, mostraban la universalidad de su formación cultural. Ana Teresa de Serio informa que el gobierno Italiano invirtió unos 200.000 dolares para la manifestación de Venecia. Además, previamente a la exposición, la Universidad Ca' Foscari de Venecia había organizado un congreso sobre el escritor. Sin embargo, uno de los homenajes más simbólicos fue, en 2011, a los 25 años de la muerte del escritor, la creación de un laberinto en la isla de San Giorgio Maggiore, frente a la plaza San Marco. El laberinto, diseñado por el británico Randoll Coate está inspirado en el cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» y es testimonio del vínculo del escritor con la ciudad de Venecia no solo por las implicaciones simbólicas que esta creación acarrea, sino también por ser la copia de otro dédalo igual instalado en la finca Los Álamos en la provincia de Mendoza, Argentina. Cuando, en 2011 se inauguró el de Venecia, se iluminaron los dos laberintos al mismo tiempo, en Italia y en Los Álamos, de Argentina.

²⁴¹ Catálogo de la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Jorge Luis Borges, 1899-1999, Franco Maria Ricci, Venezia, 1999. Si ringrazia il dottor Stefano Trovato di aver agevolato le mie ricerche e di avermi consentito di accedere ai documenti ed ai materiali relativi alla manifestazione del centenario della nascita dell'autore.

El valor simbólico de la instalación es muy fuerte. No sólo por ser la manifestación física de la concepción que estructura el ideario del escritor, y uno de los temas más reiterados en su obra, sino por contener en sí mismo otros símbolos. Como ya se ha dicho hay otro laberinto igual, lo que remite a la idea del doble. Otro rasgo significativo atañe el lugar en el que está ubicado, la isla de San Giorgio Maggiore, anteriormente morada de monjes benedictinos, que es hoy la sede de la Fundación Cini que hospeda la mayor biblioteca de arte de la región. Además la isla mira abiertamente a esa parte de la Plaza San Marcos en la que se encuentra la biblioteca Marciana, la más importante biblioteca de Venecia y posiblemente una de las más grandes en Italia. Otro rasgo metafórico es la forma de la instalación. El autor consideraba el laberinto símbolo del miedo y de la esperanza al mismo tiempo, por contener éste la lógica para perderse pero también la clave para resolverlo. Por esto la obra de Coates está construida con plantas bajas modeladas de maneras que al verlas desde el cielo éstas formen el nombre del escritor. Sin embargo las dos palabras que lo componen están dispuestas como en un libro abierto de manera que el nombre de Borges se deja ver como si fuera reflejado por un espejo.

De este modo parece casi hacer referencia directa a la composición «Borges y yo» en la cual se lee: “Al otro, a Borges es a quien le ocurren las cosas [...] yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica²⁴² o al «Poema de los dones» donde afirma: “¿Cuál de los dos escribe este poema/de un yo plural y de una sola sombra?/¿Qué importa la palabra que me nombra/ si es indiviso y uno el anatema?²⁴³

Por voluntad de la viuda del escritor, que quiso recordar la ceguera del marido, hay, en el laberinto una barandilla en alabastro realizada para los invidentes que lleva, grabado en braille, el texto del cuento que inspiró la obra. La intención no es sólo la de ayudar a los que sufren de la misma enfermedad que había afectado al autor durante muchos años de su vida, sino también de demostrar que, así como lo había hecho Borges mismo, esta condición se puede transformar en un momento creativo. Con respecto a esto Oviedo informa que para Borges “la ceguera física está asociada con la videncia interna y, por lo tanto con la virtud poética. Ser ciego es, pues, haber sido recompensado por Dios que

²⁴² J.L.Borges, «Borges y yo » en *El hacedor, en en Obras Completas/II*, ob. cit. pág.186.

²⁴³ J.L.Borges, «Poema de los dones » en *Ibíd*, pág. 188.

distribuye sus dones con poderosa equidad²⁴⁴. Para concluir, cabe notar que el laberinto está sembrado con los símbolos queridos por el escritor: un bastón, una clepsidra, un tigre y un signo de pregunta.

Todos estos elementos son emblemáticos de lo que unía el escritor con la ciudad. No sólo el cariño que el hombre le tenía, tanto que, según declara María Kodama “aveva anche pensato di stabilirsi a vivere in questa città²⁴⁵, sino por concretizar ésta, esa misma realidad que el escritor concebía como estructura de lo existente. El laberinto de la Fundación Cini es en realidad una representación diminuta de lo que es Venecia: un dédalo. Esta condición no se debe sólo a la presencia del agua que, como setos en una construcción de tierra, impide la linearidad del percurso y la univocidad de la dirección, sino también a la atmósfera de misterio que aletea por sus calles estrechas y sombrías, observadas por ventanas de otros siglos para las cuales el tiempo se ha detenido. Cabe afirmar que Venecia es un enorme laberinto cuyas travesías y encrucijadas han sido construídas por el mar y la historia. Considerando otra vez la opinión que Borges tenía del laberinto, o sea un lugar “determinado y circunscripto (y por lo tanto, finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito²⁴⁶ y sobre todo, un lugar “de donde no se puede salir²⁴⁷ parece evidente como Venecia respete ambas condiciones. El agua no sólo crea la estructura del laberinto sino que lo aísla del mundo, provocando la imposibilidad de abandonarlo. Y eso coincide precisamente con la idea borgesiana de que no se puede dejar el laberinto, porque no hay nada fuera del laberinto. Venecia se convierte, por lo tanto, en el universo, en la biblioteca y a la luz de eso no es casual que las sedes de dos importantes bibliotecas hayan sido elejidas para homenajar al escritor. Sin embargo las razones de la importancia de la ciudad como manifestación de la mente del escritor argentino no se limita a los dos símbolos que se acaban de citar, el laberinto y la biblioteca, sino que conlleva otro muy importante: el espejo. El reflejo, la duplicación son elementos muy presentes en la ciudad. Baste con pensar en los cristales de las arañas que ornamentan los salones de los palacios patricios, o en las paredes de espejos que antaño reflejaban la grandeza de la República o, igualmente, en la celebración del carnaval, la manifestación que, más que todo, dobla, recrea, mezcla las

²⁴⁴ J. M. Oviedo, «Sistema y estrategia de Borges», en *Historia de la literatura hispanoamericana/4*, ob. cit, pág. .24.

²⁴⁵ M. Galvan, «Un labirinto in onore di Borges» en: *Corriere del Veneto*, en: http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2011/14-giugno-2011/labirinto-onore-borges-190867550074.shtml el día 17.04.14.

²⁴⁶ I. Almeida, «Borges, o los laberintos de la inmanencia» ob. cit.

²⁴⁷ *Ibidem*.

imágenes y cambia los papeles, las certezas con las dudas. Sin embargo estas son simples características estéticas. La condición especular de Venecia es ontológica porque la ciudad es un reflejo. Desde el día de su creación y a lo largo de toda su historia, Venecia se ha reflejado en aquel inmenso espejo que es el mar. Y éste siempre le ha restituido su imagen doblada de manera perfecta. Existen dos representaciones de Venecia y una no es menos real (o irreal) de la otra porque si miramos a las dos imágenes, considerando de nuevo la interpretación de Leon Bloy según la que el espejo no es sino una puerta abierta sobre el infinito del alma y restituye de manera simbólica lo que en ella queda, ya no es posible determinar una distinción que revele cuál de las dos es la original. Y de la misma manera en la que el espejo de la biblioteca de Babel multiplica los hexágonos, los corredores y los planos, así los ríos de Venecia reproducen y propagan sus calles, sus puentes y sus palacios, ampliando la dimensión y la complejidad del laberinto, añadiéndole la imprevedibilidad provocada por las olas que repetidamente borran pasajes que hasta hace unos segundos antes existían. En unos pocos instantes lo que existía ya no tiene sentido, para volver a ocupar el mismo lugar en la existencia algunos momentos después. Es la idea de la ciclicidad del tiempo. No hay un inicio y no hay un fin. Solo hay el flujo y los eventos pueden acaecer una y muchas veces. Pero si el tiempo no existe, sólo es real la simultaneidad y la verificación de un evento posiblemente depende de quien lo piense. Borges metaforiza esta idea con la imagen de la escalera espiral que baja hacia el abismo que no tiene fondo y se eleva hasta el infinito. En Venecia, así como en la biblioteca, hay una escalera de ese tipo, la escalera del “Bovolo”. Desde el punto de vista arquitectónico representa el momento de transición del estilo gótico, tan exitoso y radicado en las estructuras venecianas, al del renacimiento. Su misma esencia niega la finitud por no representar ni un estilo ni el otro y por lo tanto, desde su construcción, a finales del siglo XV, es el símbolo de la fluidez y de la transitoriedad de la realidad ya expresada por el “panta rei” atribuido al filósofo griego Heráclito. La escalera espiral se convierte en un elemento simbólico por representar la condición de Venecia con respecto a la linealidad del tiempo. Si no se puede negar que Venecia haya tenido un inicio y una historia gloriosa, tampoco se puede afirmar que la ciudad haya seguido una trayectoria temporal unívoca. Su vida ha sido cristalizada y su tiempo ya no fluye. Su existencia vive un eterno presente y, puesto que su posibilidad de desarrollo ha sido interrumpida en un momento de decadencia, la

luz que ilumina la ciudad es la del atardecer, por esto Borges escribe “Venecia de cristal y crepúsculo”²⁴⁸.

En Italia, en la zona de las Dolomitas todas las tarde se verifica un fenómeno natural por el cual las paredes de las montañas se colorean de rosa. Supuestamente hay una razón científica que lo explica pero también existe un leyenda muy conocida que revela el origen de la “enrosadira”. Las montañas, reino y morada del rey Laurino, rey de los duendes, escondían el tesoro más precioso del soberano, un espléndido jardín de rosas rojas, tan grande y maravilloso que, desde los valles, los hombres veían noche y día el reflejo rosado de las flores en las paredes blancas. Traicionado por los seres humanos el rey decidió de castigarlos ordenando que desde aquel momento ya no sería posible admirar la belleza del jardín ni de día ni de noche. Sin embargo se olvidó del atardecer y por esta razón, todavía hoy, durante el crepúsculo es posible ver el fulgor de las rosas que tiñe las cumbres de las Dolomitas.

De esta historia se comprende que la esencia del crepuscolo es la de ser un momento sin definición. No se puede determinar lo que es el ocaso, sólo se puede definir lo que no es: ni día ni noche. Y este es precisamente el tiempo de Venecia, un tiempo que no se puede determinar con las definiciones clásicas de linearidad y con las relaciones de causa y efecto, de antes y después, sino un momento fijo. Por esto Borges afirma que “el de Venecia es un crepúsculo delicado y eterno, sin antes y después”²⁴⁹. Sin embargo, como el tiempo no puede ser estatico, sino que siempre fluye, esta firmeza está determinada por la circularidad.

De hecho, cuando el escritor afirma que “los canales de Venecia son los caminos por los que andan las enlutadas góndolas”²⁵⁰, remite el lector a la impresión que había tenido Domingo Faustino Sarmiento quien, recorriendo el Gran Canal afirma: “Las góndolas, cubiertas de un manto de bayeta negra, de ordinario descolorida, añaden nuevas tristezas por sus formas funerales a este cuadro”²⁵¹. De la misma manera estas palabras recuerdan la sensación que Goethe expresó en los *Epigramas venecianos* donde, en 1970, escribe:

Diese Gondel vergleich' ich der sanft einschaukelnden Wiege,
Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.
Recht so! Zwischen der Wieg' und dem Sarg wir schwanken und schweben

²⁴⁸ J. L. Borges, *Atlas*, ob. cit. pág. 410.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 264.

Auf dem großen Kanal sorglos durchs Leben dahin.²⁵²

La comparación que el poeta alemán hace de uno de los objetos más simbólicos de Venecia con una cuna antes y luego con un ataúd, metaforiza la góndola y la convierte en el emblema de la trayectoria humana. Esta imagen induce el lector a considerar que, precisamente como lo decía Borges citando a Pascal, “los ríos [de Venecia] son caminos que andan”²⁵³ exactamente como la vida y el recorrido en góndola es la alegoría del viaje de la existencia.

4.6 De la espada a la pluma

De todo lo explicado se desprende que Venecia ya no es una simple realidad urbana cuya comparación con el mundo americano, sirve de pretexto, como había sido para Sarmiento, para consideraciones más generales, sino que, a la luz de la relativización de la existencia, provocada por los eventos que han estremecido el inicio del siglo XX, ha trascendido su materialidad para convertirse en un símbolo. Por esto cuando Borges, en *Atlas*, escribe sobre Venecia y elenca los factores que “fueron los artífices”²⁵⁴ de la ciudad, sigue una trayectoria muy precisa. Inicialmente hace un elenco de las características físicas. El autor habla de “los peñascos, los ríos que tienen su cuna en las cumbres”²⁵⁵ y de esta manera hace referencia a la origen geológica del lugar en el que surge la ciudad. Luego sigue añadiendo: “la fusión de las aguas de esos ríos con el Mar Adriático [...] la resaca, la arena [...]”²⁵⁶. Luego al escribir “la formación gradual de las islas”²⁵⁷ crea una compenetración entre historia y geología que le permite empezar una elencación de esos factores históricos que han determinado el nacimiento y el desarrollo de la ciudad, y de este punto sigue nominando:

[...] la cercanía de la Grecia, [...] las migraciones de las gentes, las guerras de la armórica y del Báltico [...] los primitivos lobos, las incursiones de los piratas

²⁵² J. W. Goethe, *Venezianische epigramme*, en: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/gedichte/06.htm> el día 19.04.14 [“Esta góndola es como una cuna: se mueve en perfecto balanceo/y el arca encima parece un ataúd espacioso./Así está bien. Entre la cuna y el ataúd, indiferentes,/vamos flotando por el Gran Canal de la vida”] traducción en: <http://www.escribirte.com.ar/textos/368/epigramas.htm> el día 19.04.14.

²⁵³ J. L. Borges, *Atlas*, ob. cit. pág. 410.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

dálmatas [...]el mármol, las caballadas y las lanzas de Atila [...] el hecho de ser uno de los puntos en que se encuentran Oriente y Occidente, los días y las noches de generaciones hoy olvidadas [...]²⁵⁸

La última referencia que Borges hace a la historia de la ciudad es la que recuerda “los anuales anillos de oro que el Dux dejaba caer desde la proa del Bucentauro”²⁵⁹ como para afirmar el hecho que después del término de la época de los dogos ya no es posible definir una historia de la ciudad. El tiempo ha dejado de existir para ella, por eso las sortijas de los antiguos señores de la ciudad que “son los indefinidos eslabones de una cadena ideal en el tiempo”²⁶⁰ se han perdido “en la penumbra o tiniebla del agua”²⁶¹ donde ya no es posible verlos.

A partir de este momento la existencia de Venecia sólo se justifica por su capacidad de ser metáfora, símbolo o alegoría literaria capaz de vehicular interpretaciones de la realidad que superan las mistificaciones de lo existente y de lo visible. Por esto, siguiendo en su enumeración Borges cita algunos de los grandes autores que han permitido que Venecia superara la barrera del tiempo y se convirtiera en un sujeto inmortal, mezclándolos con los personajes de sus obras como para subrayar que sólo en una ciudad como la de que está escribiendo es posible la con-fusión de los dos planos, el de la realidad y el de la ficción, por esto afirma que: “ Sería aquí una injusticia olvidar al solícito buscador de los papeles de Aspern, a Dándolo, a Carpaccio, al Petrarca, a Shylok, a Byron, a Beppo, a Ruskin y a Marcel Proust”²⁶².

La cita del nombre de Francesco Petrarca tiene alto valor por remitir éste a la biblioteca. Según se puede leer en el sitio de la biblioteca Marciana²⁶³ el poeta había establecido, en 1362, dejar su biblioteca a la ciudad de Venecia de manera que:

Tale biblioteca avrebbe dovuto costituire il nucleo aggregante affinché altri manoscritti fossero acquistati, affinché altri cittadini, i patrizi, ma anche gli stranieri fossero indotti a lasciare in morte i propri libri. “In tal modo si formerà un giorno una ricca biblioteca da pareggiarsi a quelle degli antichi.”²⁶⁴

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ <http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/la-storia-e-il-patrimonio/storia/la-biblioteca-di-francesco-petrarca>. el día 20.03.14.

²⁶⁴ *Ibidem.*

Este acontecimiento nunca se verificó, sin embargo, a lo largo de los siglos se ha generado la leyenda por la cual esta colección sería el núcleo original del cual se desarrolló la biblioteca Marciana. Esta información es apócrifa ya que las primeras galerías de la biblioteca fueron construidas entre 1537 y 1553, sin embargo, es emblemática de la relación que existe entre realidad y literatura en Venecia. Por todo eso el escritor, citando a Gibbon, afirma que: “la independencia de la antigua república de Venecia ha sido declarada por la espada y puede ser justificada por la pluma”²⁶⁵.

Al describir Venecia, Borges admite que su origen y desarrollo puede ser determinable basándose en los dos ejes fundamentales que definen el ámbito de la realidad que atañe la percepción, o sea el tiempo y el espacio, sin embargo reconoce que a partir de la caída de la “Serenissima”, la ciudad ha tenido que escapar de este esquema para que su identidad pudiera seguir sobreviviendo y teniendo sentido. Venecia ha tenido que encontrar su lugar en una dimensión en la que la distinción entre ficción y realidad ya no tiene sentido, el tiempo se vuelve circular y por lo tanto eterno y el espacio se fragmenta en una multitud de posibilidades simultáneas y coincidentes que privan de significación la oposición entre lo divergente y lo convergente, la línea y la encrucijada, lo seguro y lo dilemático, la integridad y el desdoblamiento o sea, en un laberinto.

Consiguientemente a lo afirmado en las páginas anteriores, parece evidente la manera en la que la ciudad de Venecia refleja perfectamente el pensamiento de Jorge Luis Borges y es, por lo tanto, expresión material de su mundo interior, así como lo afirmaba Leon Bloy. Igualmente las consideraciones llevadas a cabo hasta ahora permiten leer de manera algo más contextualizada lo que María Kodama entendía cuando afirmando que la ciudad es la manifestación de la mente del escritor:

²⁶⁵ J. L. Borges, *Atlas*, ob. cit, pág. 410.

BIOY CASARES: LA VERDAD FRENTE A SÍ MISMA

5.1 El doble: No hay el uno sin el dos

Si para Borges los espejos “son abominables porque multiplican el número de los hombres”²⁶⁶ y cuestionan el sentido de entereza y de integridad del yo, dejándolo, al mismo tiempo, perdido en un mundo que no es sino la imagen simbólica de un alma que ya no puede confiar en su absoluteo, para Bioy Casares los mismos artefactos son “un objeto que ejercía fascinación, porque en él, nitidamente, todo se multiplicaba muchas veces”²⁶⁷.

El tema de la duplicación es frecuente en la obra de Adolfo Bioy Casares tanto que Susanna Regazzoni subraya la presencia de:

[...]elementos duales como estructuras de enunciación dobles, estructuras narrativas basadas en dobles narradores, relatos que se articulan en dos partes, relatos que introducen otros relatos, mundos paralelos donde se enfrentan el de la realidad comúnmente conocida frente al de la irrealidad, fundado en bases científicas tan claramente explicadas que llega a ser posible.²⁶⁸

Y luego añade: “ Lo que pasa con este autor es que cada elemento, estructura, situación o personaje se entrelaza y se bifurca”²⁶⁹.

La dualidad se confirma, por lo tanto, no simplemente como un elemento de la narración, sino, como lo había sido el laberinto para Borges, como la estructura misma de la escritura y, por eso como la imagen de fondo de la realidad. Toda fotografía se desarrolla a partir de un “negativo” que reproduce la versión perfectamente opuesta de la imagen que hemos querido aislar, pero sin la cual no sería posible ver la escena “positiva”, de la misma manera la realidad según Bioy Casares está estructurada como “dos mundos paralelos, ajenos, mutuamente indiferentes, incontaminados, pero secretamente comunicados [...]”²⁷⁰. El autor mismo confiesa²⁷¹ que para él las fotografías,

²⁶⁶ J.L. Borges, «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius» en *Ficciones*, en *Obras completas/I*, ob. cit, pág. 431.

²⁶⁷ A. Bioy Casares, *Memorias*, Tusquets, Barcelona, 1994, pág. 25.

²⁶⁸ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit. pág. 159.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, Felro, Buenos Aires, 1988, pág. 32.

así como los espejos, son visiones de lo sobrenatural y hablando de una fotografía en la que la imagen del abuelo está triplicada precisa que “me deslumbraba ese misterio fotográfico, me sugería un más allá agradable pero vinculado con lo desagradable²⁷². Por lo tanto, también en la obra de Bioy Casares el espejo es revelador de la verdad, sin embargo de una manera diferente de Borges para el cual ese objeto es una “claraboya para sumergirse en el abismo verdadero, que es el alma del hombre”²⁷³. Para el autor de *Máscaras Venecianas*, los espejos son “ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas”²⁷⁴.

Si para Borges la realidad que se percibe es sólo una manifestación simbólica de la mente del hombre que la vive, para Bioy Casares la verdad se revela en la confrontación con otra diferente de sí misma. Para comprender lo que es real hay que relacionarlo con lo irreal así que dependiendo el uno de lo otro se anulan las distancias y las diversidades que los alejan y los separan. Teresita Mauro evalúa que:

Los sueños, los espejos y las cámaras constituyen medios para transportarnos a otras realidades, a otras dimensiones de una misma realidad, pero ello no implica un afán de huida de la misma sino, más bien una manera reflexiva y casi metafísica para abordar los cuestionamientos que la vida misma plantea.²⁷⁵

Y cita las palabras del mismo autor quien opina que:

La realidad es fantástica en cualquier momento. En los sueños es una enfermedad. O usted está caminando de noche por un corredor de su casa; la luz se apaga y usted de pronto está perdido. Ahí tiene un simulacro de algo fantástico. De vez en cuando la vida nos da una visión momentánea de algo que quiebra el orden de la realidad.²⁷⁶

Según Oviedo esta es una de las características que definen la pertenencia de ambos escritores al subgénero de la literatura neofantástica en la que uno de los factores distintivos es precisamente “la presencia de lo sobrenatural, lo maravilloso o lo prodigioso percibidos como fenómenos que nos proponen una experiencia alternativa del mundo (o un mundo de hecho alterno) y que suspenden o niegan la coherencia de

²⁷¹ Cfr. S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit.

²⁷² A. Bioy Casares, *Memorias*, ob. cit. pág. 25.

²⁷³ L. Borges, «El espejo de los enigmas» en *Otras Inquisiciones*, en: <http://www.literatura.us/borges/enigmas.html> el día 15.04.14.

²⁷⁴ A. Bioy Casares citado en: T. Mauro, «De la vida y los libros de Bioy Casares» en AA.VV. *Anthropos*, Barcelona, 1991, pág. 17.

²⁷⁵ *Ibid*, pág. 18.

²⁷⁶ *Ibidem*.

nuestra percepción”²⁷⁷. Pero en la concepción de Borges existe una relación directa entre espejo y revelación, mientras que para Bioy Casares esta misma relación está mediada por la confrontación. Según el autor de *Máscaras venecianas* el espejo revela la visión de un universo “otro” que no es el mundo, es su imagen idéntica y redoblada. Susanna Regazzoni escribe que

[...] para Bioy Casares el espejo ofrece una representación del mundo que es la de poner orden y al mismo tiempo redoblar la imagen, sin absorberla, más bien devolviéndola redoblada en contraposición con la máscara que sí absorbe la verdadera cara.²⁷⁸

Se analizará más adelante el papel de la máscara en la obra del escritor argentino prefiriendo ahora llevar adelante el análisis de la función de la duplicación como reproducción especular.

El espejo pone en orden en el sentido de que, al ser la imagen reflejada por él un “vislumbre de lo sobrenatural”²⁷⁹, pone en contacto, situándolos uno frente al otro, el plano de lo real y el de lo fantástico, generando una confrontación de la que brota la eventual verdad. Si esto es cierto con respecto a lo real, cabe ampliar la reflexión a la reacción de la definición identitaria cuando puesta frente a su reflejo, su doble, su “otro”.

De hecho, si se acepta que el uno reconoce su existencia al confrontarse con el dos, o en general, con el otro, hay que examinar algunas consideraciones.

Enunciada de esta manera la identidad se determina en negativo (yo no soy lo que tú eres) más bien que en positivo (yo también soy lo que tú eres). Sin embargo, de este modo, la identidad, al ser una negación más bien que una aserción se califica como némesis, polo opuesto de la esencia humana cuya naturaleza es, por definición la de ser y no puede no ser, ya que, así como lo concebía Parménides de Elea, quien estaba en contraste con la doctrina de los opuestos de Heráclito, “lo ente [...] es y no puede no ser”²⁸⁰. El filósofo griego sostenía que la multiplicidad y las mutaciones del mundo

²⁷⁷ J. M. Oviedo, «En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan José Arreola y otros» en *Historia de la literatura hispanoamericana/4*, ob. cit, pág. 39.

²⁷⁸ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit. pág. 161.

²⁷⁹ *Ibíd*, pág. 160.

²⁸⁰ Parménides de Elea, *Sobre la naturaleza*, pág. 47, en: <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XIII/No.%2036/Parm%C3%A9nides.%20Sobre%20la%20Naturaleza.pdf>, el día 24.04.14.

físico son ilusorias y en realidad, de manera contraria a lo que muestran las apariencias, el ser es inmutable, único, eterno, finito, sin origen e inmortal. Por esto es imposible que lo que “es”, al mismo tiempo “no sea”. Esto confirma precisamente la idea de que es de la dualidad, de la confrontación que se determina lo afirmativo, lo real. Lo que “es”, es precisamente porque no puede “no ser”. Sin embargo se podría objetar que la identidad puede ser definida también por afirmación (yo soy lo que tú no eres), pero de este modo se negaría la existencia de la otredad, absolutizando el yo, lo que implicaría una naturaleza divina. Además, la eliminación del factor de confrontación impediría toda posibilidad de comprobación de la existencia, puesto que, como se ha dicho, es a través de la comparación que se define lo verdadero.

Si se interpreta la filosofía de Parménides a través de las evoluciones históricas y culturales generadas por más de dos mil años, se puede destacar, de todas formas, la profundidad de su mirada. Las modificaciones del mundo físico que él consideraba ilusorias y aplicaba a la realidad en general, con respecto al ser humano no son sino las manifestaciones identitarias de un ser absoluto. Lo que difiere en esta concepción es el hecho de que el filósofo creía que la naturaleza absoluta del ser fuera real de manera independiente de las manifestaciones físicas, mientras que esto no es posible con respecto a la identidad. Como lo ha descrito muy bien Luigi Pirandello en su obra, el hombre no puede deshacerse de las máscaras identitarias a través de las cuales los demás lo individualizan y lo insertan en su esquema de realidad ya que, si así lo hiciera acabaría de existir. Por esto el autor opinaba que: “ Lei non può conoscersi che atteggiata: statua: non viva. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire”²⁸¹

Estas observaciones subrayan la necesidad del espejo, de la duplicación y de la dualidad para determinar la esencia más íntima de la existencia y para tratar de dar una respuesta a las preguntas que desde siempre acosan al hombre y su búsqueda de una identidad segura.

Esto porque lo que el reflejo revela es que existe un doble, y si es cierto que de esta confrontación sería posible determinar quién es o lo que es realmente el hombre, lo que la multiplicación de la imagen evidencia es que para alcanzar esta verdad es necesario comprender que el doble que se genera es sólo una de las tantas máscaras a través de la cual el ser humano se deja definir. Susanna Regazoni hace notar que:

²⁸¹ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Newton Compton, Roma, 1995, pág. 144.

“Doble” y “duda” tienen la misma raíz, como en la lengua alemana *Zweifel* (duda) y *zwei* (dos), en latín el adjetivo *dubius* viene de *duo*, de cuyo neutro sustantivado *dubium* deriva el italiano *dubbio* [(Cfr. F. Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1939)]. La duda que al producirse rompe con la unidad originaria, nace del doble de cada realidad, del descubrimiento de lo contrario. Este descubrimiento, como origen de la duda, marca el nacimiento de la conciencia que tiene como resultado – afirma Gallimberti [(U. Gallimberti, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1997, págs 33-86)] – una “*coscienza*”, che è dibattersi tra l'uno e l'altro.”²⁸²

Y añade, haciendo referencia a la obra de Gallimberti que:

El doble indica la duda que remite al símbolo por su naturaleza ambigua, ambivalente y que se relaciona con lo inconsciente. La idea del uno, de la unidad, en contraposición al doble corresponde a la lógica del pensamiento disyuntivo del occidente, sobre la que éste ha construido su civilización. Lo inconsciente es lo que no ha tenido la posibilidad de ser por la acción del lenguaje del occidente que ha nombrado cada cosa según una lógica disyuntiva que impide al uno de ser el dos. Pero la parte inconsciente ha continuado su trabajo juntando lo que la cultura occidental dividía.”²⁸³

Es a causa de esta lógica disyuntiva que se ha generado la idea de que identidad y personalidad coincidan, sin embargo, el papel del doble es precisamente el de revelar que no es así.

El doble es sólo el primero de los cien mil “yo” que la conciencia humana manifiesta así como el mundo que “está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas”²⁸⁴. Pero es también lo que hace comprender este mecanismo y permite rechazarlo. En el momento en el que la conciencia afirma lo que es al determinar que no es el otro (yo no soy lo que tú eres) está rechazando al mismo tiempo todas las representaciones identitarias que se le atribuyen y de hecho, como se ha dicho anteriormente, al identificarse por negación está separando la identidad de la esencia, la máscara de la cara.

Esta es una de las razones por las cuales Oviedo escribe que en la obra de Bioy Casares los “protagonistas tienen la vaga consistencia de los fantasmas”²⁸⁵ y al describir su obra

²⁸² S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob.cit. pág. 167.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ A. Bioy Casares, *Guirnalda con amores*, Emecé, Buenos Aires, 1959, pág. 70.

²⁸⁵ J. M. Oviedo, «En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan José Arreola y otros» en *Historia de la literatura hispanoamericana/4*, ob. cit, pág. 40.

opina que “los relatos de Bioy Casares están llenos de fantasmagorías, de sombras, de proyecciones ficticias que parecen reales”²⁸⁶.

5.2 Muchas máscaras y pocas caras

De la misma manera en la que el espejo, generando el doble hace posible la comparación de la cual puede salir a la luz la esencia humana, así la máscara genera otra versión de quien la lleve permitiéndole la definición de lo que es función de lo que no es. Sin embargo, mientras que el espejo sirve para revelar, descubre, la máscara cubre. Mientras el espejo muestra ambas, la cara y la máscara, ésta última por definición tapa la otra y más bien que afirmar al mundo la real personalidad del sujeto, determina la creación, la institución de un papel identitario y social compartido pero artificial. Por esto Susanna Regazzoni subraya el hecho que, con respecto a la obra de Bioy Casares “máscaras y marionetas aparecen en muchos cuentos [...] son síntoma de mala suerte”²⁸⁷ y luego destaca el uso de las máscaras en la comedia del arte. En el ámbito de esta modalidad de representación la máscara era lo que definía no sólo los rasgos físicos, sino más bien la totalidad del personaje quien actuaba, opinaba y se portaba según esquemas fijos e invariables que no dependían de la realidad que lo rodeaba ya que, aun variando el mundo y la condiciones exteriores, el personaje siempre tendría las mismas reacciones codificadas. Más bien que un papel, la máscara definía un modelo, una modalidad identiaria que nada tenía que ver con la individualidad de quien la llevaba, puesto que bien podía aplicarse a quienquiera. De este modo la máscara revela su esencia que es la de ser una estructura vacía que establece personajes más bien que personas. Es más, la máscara no solo evidencia la distancia entre individuo y papel sino que elimina el primer término puesto que unas de las características fundamentales de la conciencia humana es el libre albedrio que le permite reaccionar de manera adecuada y diferente conforme las variaciones del ámbito en el que está metida. En cambio, como demuestran los personajes de la comedia del arte, para quien lleve la máscara esto no es posible ya que aunque cambie el actor o las situaciones contingentes necesiten reacciones específicas, el papel de la máscara no puede sufrir modificaciones bajo pena de cesar de existir. El fotógrafo Franco Fontana quien elabora las imágenes para que

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit. pág. 161.

monstren la realidad que queda escondida detrás de la apariencia afirma que “quelli ancorati al ragionamento sentono le vertigini davanti al cambiamento, eppure bisogna cambiare sempre per rimanere quello che si è così come fa e insegna la natura”²⁸⁸. Por lo tanto así como un árbol deja de cambiar sólo en el momento en que está muerto, de la misma manera la máscara, impidiendo a la personalidad de modificarse determina su fin. De esto fue conciente Carlo Goldoni quien en el siglo XVII actuó una reforma que rescatara el teatro italiano del estado de decadencia en el que, según él, había caído y lo hizo precisamente eliminando las máscaras, para obtener una representación más cercana de lo real.

De hecho Bioy Casares opinaba que el origen mismo de la máscara fuera una mentira y decía que:

El origen de la máscara es la burla de lo que se creía el destino del mundo. Concluir en el año 1000. Entonces al ver que pasó el año 1000 y que el mundo seguía andando, se habrían disfrazado riéndose de la muerte y del fin y celebrando la vida. Este es el sentido de la máscaras.²⁸⁹

La oposición entre espejo y máscara se hace evidente también en la opinión de Bernardo Ruiz quien evalúa²⁹⁰ que el uso de caretas tiene orígenes paganos en las bacanales de Dionisos. Él destaca la precisión de Jung quien subraya que Dionisos: “significa el abismo de la apasionada disolución de toda particularidad humana en la divinidad animal del alma original y primigenia, una experiencia benéfica y terrible, de la que la humanidad civilizada y bien protegida cree estar a salvo”²⁹¹. Luego explica que “en la actualidad el hombre contemporáneo mantiene, aunque deformados estos ritos”²⁹² y una de las maneras en las que se manifiestan es durante el carnaval. Ruiz cita a Mircea Eliade quien en un ensayo acerca de *Mefistófeles y el Andrógino* escribe que a través de la celebración de este momento el hombre quiere mantener:

una situación paradójica, imposible de mantener en la duración profana, en el tiempo histórico, pero que interesa reintegrar periódicamente a fin de restaurar, aunque sólo

²⁸⁸ F. Fontana, en: <http://www.carouselvenezia.eu/papille/visioni/palazzo-franchetti-franco/index.htm> el día 26.04.14.

²⁸⁹ G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, ob. cit. pág. 61.

²⁹⁰ Cfr. B. Ruiz, *LOS MITOS Y LOS DIOSES: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*, México, 1974, en: <http://ruix.biz/biog/bioy.pdf>, el día 26.04.14.

²⁹¹ C. G. Jung. *Psicología y Alquimia*, Traductor: Alberto Luis Bixió. s.n.e., Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1957. pág. 109.

²⁹² B. Ruiz, *LOS MITOS Y LOS DIOSES: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*, ob. cit. pág. 62.

sea por un instante, la plenitud inicial, la fuente intacta de la sacralidad y de la potencia.²⁹³

Pero añade que el disfraz y por lo tanto la máscara, tiene implicaciones más profundas que él describe así:

El cambio ritual de los vestidos implica una subversión simbólica de los comportamientos, pretexto para bufonías carnalescas, pero también para el libertinaje de las saturnalias. En suma, se trata de una supresión de las leyes y de las costumbres, ya que la conducta de los sexos se transforma en lo opuesto de lo que normalmente debe ser. La inversión de los comportamientos implica la confusión total de los valores y constituye la nota específica de todo ritual orgiástico. En suma, se trata de la restauración simbólica, del caos, de la unidad no diferenciada que precedía a la creación, y este retorno a lo indistinto se traduce por una suprema regeneración, por un acrecentamiento prodigioso de la potencia.²⁹⁴

Por lo tanto si el espejo sirve para la revelación y la comprensión de un universo ordenado, la máscara simboliza el caos. El espejo libera el hombre de la imposición de la identidad a través de la confrontación con el doble y por lo tanto genera la verdad. La máscara ahoga la personalidad y la hace morir detrás de la identidad.

Bioy Casares revela que “las máscaras me asustan”²⁹⁵ y aunque admita que “ siempre me gustaron los disfraces, los colores, el antifaz que es tan lindo, los arlequines”²⁹⁶, precisa también que “Las máscaras me fascinan. Pero no sin terror. Porque a uno le pueden fascinar cosas que lo asustan”²⁹⁷.

Es probablemente esta fascinación por lo espantoso que le hace probar cierta “atracción por el seudónimo, que es como una libertad para expresarse sin timideces. Creo que en ese sentido el Carnaval puede ser una especie de liberación de cosas que se han tenido contenidas todo el año”²⁹⁸. De este modo el autor confirma la opinión de Eliade sobre el carácter caótico del Carnaval sin embargo la acepción positiva que el escritor argentino le da a la manifestación popular así como al disfraz, debe ser evaluada a la luz de un hecho que él mismo relata, sobre el cual dice: “El recuerdo más nítido del Carnaval en

²⁹³ M. Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1969, págg 143, 144.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, ob. cit. pág. 61, 62.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

mi niñez es la desilusión de haberme disfrazado de diablo y tener que admitir que no asustaba a nadie”²⁹⁹.

Esta simple anécdota revela otro aspecto muy importante de la máscara: para funcionar tiene que ser reconocida y compartida por los demás. Y esto remite a la idea de que el uno existe sólo en función del dos ya que de otra manera no es comprobable.

Por lo tanto, a pesar de las palabras del autor, su relación con la máscara está vinculada con un acontecimiento negativo y también en *Mascaras venecianas*, el cuento en que todos estos elementos (el doble, el espejo, el teatro, el carnaval y la máscara) se funden, la presencia de los disfraces es la razón y al mismo tiempo la causa de una pérdida de sentido de todos los puntos de referencia, no sólo materiales, y de una vaguedad de carácter casi onírico que revela su origen en la enfermedad.

5.3 Literariedad de lo real y realidad de la literatura

Este relato es un ejemplo que “la literatura ha recogido la obsesión humana del desdoblamiento, división y transformación de la personalidad e incesantemente ha puesto en duda la idea de unidad del yo”³⁰⁰ y Bioy Casares opina que

para mí la literatura está dentro de la vida, es una parte de la vida. [...] Cada vez que escribo me ocupo de las cosas de mi tiempo, las discuto, las defiendo o las ataco [...] Se equivocaría quien suponga por esto que estoy en una torre de marfil alejado de la vida. Para mí la vida y la literatura fueron siempre una misma cosa.³⁰¹

Esta afirmación es fundamental para comprender la relación entre literatura, vida y realidad. El carácter onírico de la aventura veneciana recuerda un acaecimiento de la niñez del autor que él describe:

En una rifa obtuve un perro que se llamaba Gabriel. Lo gané en el cine Grand Splendid. Traje el perro lanudo a casa y cuando al día siguiente no lo encontré, mi madre me convenció que se trataba de un sueño. Hoy no sé si lo saqué en aquella memorable rifa o lo soñé.³⁰²

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit., pág. 161.

³⁰¹ D. Martino, *ABC Adolfo Bioy Casares*, Emecé, Buenos Aires, 1989, pág. 34.

³⁰² A. Bioy Casares, *Pájaro de fuego*, nº 27, julio 1980, citado en C. Dámaso Martínez, «El autor: Apunte bibliográfico», en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/autor_apunte/ el día 26.04.14.

Esta afirmación palesa el objetivo obtenido por la escritura de Bioy Casares o sea el de cuestionar la idea absoluta de realidad. Como hace notar Susanna Regazzoni, “la sua narrativa ci obbliga a rivedere continuamente i confini di ciò che crediamo reale presentandoci un mondo in cui tutto è possibile”³⁰³ y lo hace construyendo un mundo literario tan verosímil que el lector, así como los personajes de las historias “penetran por accidente, o por azar, o como resultado de una búsqueda metódica y obsesiva en esa otra dimensión de lo real regida por una lógica distinta a la del mundo conocido”³⁰⁴. El autor crea un mundo “otro” tan parecido al de la realidad que el lector ya no puede distinguir y lo hace, a través de una “graduale giustificazione dei particolari in un crescendo di indizi e nella costruzione dei personaggi”³⁰⁵ obtenida por el uso de “un vocabolario ogettivo, significativo di cose o di situazioni determinate, adatte a trasformare l’elemento fantastico in quotidianità.”³⁰⁶ El mismo Bioy Casares admite que lo que hace verosímil la ficción es “un largo proceso de enredar al lector, de darle pruebas, falsas pruebas”³⁰⁷. Por esto el relato está sembrado de referencias reales, no sólo relativos a símbolos que permiten crear una asociación directa con la ciudad véneta, como la góndola, que el protagonista nombra no bien entrado en la ciudad cuando: “seguí en mi absurdo apuro hasta una tarde de fines de diciembre, en que por un canal, en una góndola [...], entré en Venecia”³⁰⁸, o las referencias al carnaval que se presentan durante el recorrido de la ciudad y le hacen reflexionar así: “Fue necesario que me cruzara con más de un dominó y un segundo arlequin para recordar que estábamos en carnaval”³⁰⁹ sino también a muchos lugares. El elenco de sitios muy conocidos y representativos como el Gran Canal³¹⁰, el puente de Rialto³¹¹, el teatro La Fenice³¹² y de otros no emblemáticos pero verosímiles, como el hotel Mocenigo³¹³ o la

³⁰³ S. Regazzoni, «Oltre la fantascienza: le maschere veneziane di Adolfo Bioy Casares», en G. Soria (a cura de), *Quaderni ibero-americani* n 79, Torino, junio 1996, pág. 31.

³⁰⁴ G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, ob. cit. pág. 32.

³⁰⁵ S. Regazzoni, «Oltre la fantascienza: le maschere veneziane di Adolfo Bioy Casares», ob. cit, pág. 30.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ E. Cross, F. Della Paolera, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquet, Barcelona, 1988, pág. 11.

³⁰⁸ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortadas*, Alianza editorial, Madrid, 2005, pág. 26.

³⁰⁹ *Ibid*, pág.27.

³¹⁰ *Ibid*, pág. 26.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibid*, pág. 28.

³¹³ *Ibid*, pág. 26.

iglesia de “San Giuliano o Salvatore”³¹⁴, “contribuisce a fondare la veritá del testo di una Venezia reale, descritta con esattezza nelle calli, nei campielli e nelle fondamenta”³¹⁵. Bioy Casares lleva el lector en un mundo ficticio que pero no sólo tiene poco de distinto de lo real sino que con éste comparte muchísimos detalles. De este modo el lector más que mirar simplemente la imagen especular de su realidad, cruza el plano del espejo entra en la ficción, hecho lo cual ya no puede distinguir cual de los dos mundos es real. Más bien, ya no puede definir el concepto de realidad. Esto porque, como afirma el mismo escritor, “me parece que la vida es irreal, todo es irreal”³¹⁶

Por lo tanto, también en este autor, así como en el antecedente, hay una relación muy estrecha entre realidad, vida y literatura, pero si para Borges los tres términos son sinónimos y por lo tanto se trata de una relación de identidad, para el autor de «Máscaras venecianas» hay, entre los tres, una relación generativa de dependencia recíproca. En la obra de Borges el libro es la vida, en Bioy Casares el libro, la escritura, son medios, una construcción que permite la confrontación a partir de la cual es posible determinar lo que es la existencia. Borges escribe laberintos porque la realidad es un laberinto, Bioy Casares relata mundos fantásticos de manera real para mostrar que la realidad es también fantástica. Él mismo lo afirma cuando explica que

Generalmente, cuando estoy por escribir trato de pensar cual será el tema de la historia, en que consistirá, y entonces hago lo posible para que todo mire hacia el mismo lado. Si hay máscaras o si una persona es un doble de otra, entonces habrá objetos que se parezcan entre sí. Estas observaciones se relacionan en la unidad de acción [...] que sin duda es la más importante. La unidad de acción excluye episodios innecesarios y pide que todo suceda con arreglo al tema central.³¹⁷

5.4 «Máscaras venecianas»

Todos estos elementos se unen y se funden en el cuento «Máscaras Venecianas». Como revela el título, la narración se desarrolla en la ciudad véneta, después haber sido empezada en Buenos Aires, como si el autor quisiera sugerir que lo que acaece en Venecia, las reflexiones a las que da inicio en este lugar y las conclusiones que alcanza hubiesen sido provocadas por su argentinidad, por las instancias generadas por su americanidad. Como se sabe muchos autores americanos viajaron a Europa y es

³¹⁴ *Ibíd*, pág. 28.

³¹⁵ S. Regazzoni, «Oltre la fantascienza: le maschere veneziane di Adolfo Bioy Casares», ob. Cit, pág. 30.

³¹⁶ E. Cross, F. Della Paolera, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, ob. cit. pág. 79.

³¹⁷ *Ibíd*, pág. 63.

precisamente gracias a esta toma de distancia que lograron percibir la belleza, la maravilla y la magia de su mundo y dar vida a una escritura que lograra expresarlo.

Esto confirma precisamente la idea casariana de que es de la confrontación que brota la verdad y con respecto a eso, hay que hacer mención de la obra de Julio Cortázar, *Rayuela*, cuya narración está dividida entre Buenos Aires y París.

Al comienzo del relato el protagonista, que es un periodista y por lo tanto se ocupa de describir la realidad a través de los hechos concretos, se enferma. Esto provoca la conclusión de su relación con Daniela, la mujer que ama. El pretexto que utiliza es que la enfermedad lo ha cambiado y le dice: “el día en que me conociste yo era un hombre sano y ahora soy otro”³¹⁸ como si la enfermedad hubiese modificado su ser. Ya desde el comienzo del relato se presenta el asunto de las problemáticas relacionadas con la identidad. De hecho el autor empieza la narración con una reflexión sobre la somatización o sea la manifestación física de un estado mental alterado y dice: “Cuando algunos hablan de somatización como de un mecanismo real e inevitable, con amargura me digo que la vida es más compleja de lo que suponen”³¹⁹ y sigue explicando: “me pregunté si el hecho de que [el doctor] me diera algo para el síntoma no significaría que no me daba nada para la enfermedad”³²⁰ con lo que evidencia la distinción entre la enfermedad y el síntoma, entre lo que es y lo que aparece. El relato se abre por lo tanto con una enfermedad y con las primeras percepciones de un problema que atañe la integridad del yo, y no es posible no ver una conexión entre los dos estados. Por esto el protagonista opina que “se no salía de dudas me preparaba un futuro angustioso”³²¹, sin embargo también sospecha que “si preguntaba me exponía a recibir como respuesta una certidumbre capaz de volver imposible la continuación de la vida”³²². Con lo que sugiere que en realidad tiene miedo de conocer la respuesta porque, como señala Graciela Schienes:

El doble con respecto a las personas diluye el concepto de persona tal como se lo entiende desde la perspectiva occidental. Su doble contrasta la idea de persona que implica unidad irripetible, intransferible, indivisible, exclusiva y excluyente, y que nos da seguridad y nos erige a amos del universo.³²³

³¹⁸ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desaforadas*, ob. cit. pág. 20.

³¹⁹ *Ibid*, pág. 17.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, ob. cit. págs. 70-71.

Sin embargo, junto con la problemática aparecen pronto también los primeros indicios de la opinión del autor con respecto a la solución de este asunto. Hablando con su novia Daniela, bióloga y por lo tanto estudiosa de la vida en cuanto manifestación física y material, ella le dice: “para entender el mecanismo de la decadencia es indispensable conocer el crecimiento”³²⁴ lo que sobrentiende el reconocimiento de que la verdad está hecha por los opuestos y para comprenderla hay que considerarlos juntos. Por lo tanto ya desde el inicio se comprende que será Daniela quien llevará al protagonista a alcanzar una comprensión mayor. De hecho no es casual que la mujer no sólo sea una investigadora, una persona que busca el saber, sino también es significativo que haya profundizado sus estudios en París, lo que designa Europa como espacio complementario del conocimiento y como componente sin la cual no es posible alcanzar una sapiencia completa. La importancia del papel de Daniela está señalada también cuando el protagonista afirma que “no conozco persona más reacia a la figuración”³²⁵, lo que subraya la autenticidad de la mujer. De hecho pronto se establece una oposición entre los dos personajes: el protagonista enfermo e inseguro, sin identidad ya que ni siquiera tiene nombre, y Daniela, sana, determinada e identificada. Oposición que se nota también en la manera con la que el enfermo reacciona a su mal. Terminada la visita médica afirma que: “había en mí una marcada propensión a descreer de la enfermedad”³²⁶ y luego, con respecto a los ataques de fiebre evalúa que: “si no hablaba de ellos, les quitaba importancia”³²⁷. Hay una negación de la enfermedad. Si se considera que Luigi Pirandello, con respecto a la realidad escribe que: “Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma”³²⁸, esta negación de la enfermedad es una manera para desmentir su existencia, por lo tanto, para alejar el miedo procedente de la eventual conciencia de la frantumación del yo. Sin embargo la afección ya no deja al protagonista y al profundizarse de la divergencia con Daniela, quien sigue participando a eventos científicos y, es decir buscando el saber, provoca la fin de la relación. A pesar de esto, la situación del protagonista no mejora. No sólo los ataques de fiebre no cesan, lo que simboliza que las dudas identitarias siguen acosándolo, sino que ahora hasta la realidad que lo rodea parece cuestionar la absolutez de la verdad. Trás haberse enterado de que la mujer ya no está en Buenos Aires por

³²⁴ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortunadas*, ob. cit. pág. 19.

³²⁵ *Ibid*, pág. 20.

³²⁶ *Ibid*, pág. 18.

³²⁷ *Ibid*, pág. 21.

³²⁸ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, ob. cit. pág. 65.

haber ido a París el protagonista afirma: “Buenos Aires sin Daniela es otra ciudad”³²⁹, como si la realidad material de la ciudad pudiera cambiar dependiendo de la presencia de la mujer.

Es a este punto de la historia que por primera vez aparece la idea del doble. Massey, un amigo del protagonista, le sugiere que “en otras ciudades suele haber dobles de las personas que conocemos”³³⁰, sin embargo después, frente a la irritación de su interlocutor dice que “nunca tendrás una mujer igual”³³¹. De este modo la figura de Daniela está relacionada con el doble pero al mismo tiempo con la unicidad y como se descubre al final del relato, esa es precisamente la realidad. De estas afirmaciones también se comprenden las razones de la boda de Massey con Daniela y del sucesivo divorcio. El amigo del protagonista es un personaje que queda en el medio entre los integrantes de la pareja original. Así como Daniela, él tiene nombre y está identificado y así como Daniela parece tener una concepción más articulada de la personalidad humana, como demuestra su opinión sobre la existencia de dobles en otras ciudades. Sin embargo, el hecho de que, hablando con el amigo, no sólo desmienta pronto este juicio, sino que confirme el cambio de idea repitiendo “No vas a encontrar otra Daniela”³³², muestra que su conciencia no alcanza la de la mujer.

Pasan los años pero la enfermedad no desaparece y la necesidad de una respuesta, que en el relato toma la forma de la mujer, se hace acosante. El protagonista informa de eso diciendo que: “pasé años en mi pesadilla. Ocultaba la enfermedad como algo vergonzoso y creía, a lo mejor con razón, que si no veía a Daniela no valía la pena ver a nadie”³³³

Es a este punto que el hombre decide “romper con el pasado”³³⁴ y no obstante lo preocupe la opinión del doctor con respecto al viaje, éste consiente porque “la parte anímica tiene su importancia”³³⁵. El viaje, por lo tanto, toma la forma de una búsqueda. Lo que el hombre está haciendo no es alejarse de su vida para “afianzar mi restablecimiento”³³⁶ saliendo de la rutina, sino más bien para encontrar respuesta a sus dudas. Por esto a pesar de que él proyecte “demorarme indefinidamente en casi

³²⁹ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortunadas*, ob. cit. pág. 22.

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibid.*, pág. 23.

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Ibid.*, pág. 25.

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

cualquier lugar del mundo”³³⁷ con la excusa de “no caer en el clásico turismo de las agencias”³³⁸, pronto “una impaciencia, como de quien se afana en busca de algo o está huyendo (¿para que la enfermedad no lo alcance?) me obligaba a retomar el viaje al otro día de llegar a los sitios más agradables”³³⁹.

De este modo llega a Venecia. La ciudad de los contrastes pronto manifiesta su naturaleza provocando en el hombre un “estado de ánimo en que se combinaban, en perfecta armonía, la exaltación y la paz”³⁴⁰ y, casi intuyendo que la respuesta a lo que busca estriba precisamente en la convivencia de los contrastes decide que: “aquí me quedo. Esto era lo que buscaba”³⁴¹.

A partir de este momento se instaurará una rara identidad entre la vida del protagonista y la ciudad de Venecia que se transforma en la materialización de la mente del hombre. La ciudad se convierte en un teatro en cuyo escenario actúan los personajes y se toman forma las vivencias que pueblan sus pensamientos. Él mismo se da cuenta de la condición extraordinaria de Venecia y afirma que: “me creí en un sueño. No, fue más extraño aún”³⁴² y tras haber visto un arlequín considera que: “parecería que Venecia fue edificada como una interminable serie de escenarios, pero ¿por qué lo primero que veo, al salir de mi hotel, es un arlequín? Tal vez para convencerme de que estoy en un teatro y subyugarme aún más.³⁴³ El encuentro con una máscara fortalece la impresión de que el plano de la ficción y el de la realidad ya no estén tan definidos y separados. Sin embargo la máscara se aleja y el hombre puede seguir recorriendo la ciudad y buscando las respuestas que necesita. Esta primera secuencia podría despertar la atención del lector con respecto a la posible introducción del plano fantástico, sin embargo Bioy Casares, cuyo intento es que prevalezca la verosimilitud, pronto contextualiza la presencia de las máscaras insertando la historia en el ámbito del carnaval y dejando que sea el protagonista mismo quien tranquiliza los lectores diciendo: “sabía que no soñaba, pero no encontraba explicación para lo que veía. «A su debido tiempo todo eso va a aclararse»”³⁴⁴.

³³⁷ *Ibíd*, pág. 26.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibíd*, pág. 27.

³⁴⁴ *Ibíd*, pág. 26.

Susanna Regazzoni afirma que: “en ‘Máscaras venecianas’ el autor, como de costumbre cuida los particulares verídicos y reales, que parecen complementarios, pero que son exactos y esenciales [...]”³⁴⁵

A pesar de eso a lo largo de la historia el carácter de teatralidad se hace de más en más presente y evidente pero el hombre, en búsqueda de la autenticidad, lo rechaza. Prosiguiendo en su recorrido encuentra al amigo Massey quien, tras haberse casado con Daniela y haber divorciado ahora vive en la ciudad con la mujer con la que ha vuelto a empezar la relación. Debido a la invitación de Massey de concurrir al teatro La Fenice por la representación de la *Loreley*, el protagonista responde que “no me gusta la ópera”³⁴⁶ y a la precisión del amigo sobre la necesidad de estar disfrazados el hombre le contesta que “a mí no me gusta disfrazarme”³⁴⁷. Estas afirmaciones denotan el comienzo de una toma de conciencia con respecto a la existencia de la máscara y a la complejidad de la realidad que el hombre expresa diciendo: “¿Alentaba alguna ilusión de encontrar el modo, en un rato, en un palco, en una función de ópera, de recuperar a Daniela?” El hombre se pregunta cómo será posible acceder a la verdad en un lugar en el que lo irreal se vuelve real y lo verdadero es actuación o sea mentira. El episodio del teatro es muy importante en la narración ya que este mecanismo de inversión de los planos, básico en el ámbito teatral, a partir de este momento, caracterizará la narración. de aquí en adelante el relato estará determinado por una atmósfera de ambigüedad y con-fusión de carácter casi onírico que llevara al subvertimiento de los papeles, al descubrimiento del doble, al rechazo de la máscara y a la definitiva curación del protagonista. Entrando en el teatro el hombre ve a Daniela quien está “vestida de dominó, comiendo chocolate”³⁴⁸. La mujer por lo tanto está disfrazada, y al misterio se une la ambigüedad generada por el hecho que el disfraz de dominó (que el autor califica con el nombre de la versión francesa por ser el de la veneciana “bauta”) bien puede ser para hombre así como para las mujeres, por ser su propósito el de igualar toda desigualdad. Además la mujer que viste un traje emblemático de la cultura y de la vida veneciana, y por lo tanto europea, come chocolate que es un producto procedente de América y por lo tanto representativo de ese continente. De ese modo une en sí misma las diversidades de las dos distintas realidades. El hombre empieza a vacilar frente a

³⁴⁵ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit. pág. 164.

³⁴⁶ Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desaforadas*, ob. cit. pág. 28.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibid*, pág. 28.

toda esta indeterminación y quisiera que la mujer se quitara la máscara pero ella no lo hace y él cae en una espiral especulativa que lo lleva a trazar una similitud entre la ópera que se está representando en el escenario y su situación, entre la ficción y la realidad. Sin embargo, afirma que “En un primer momento la única similitud que advertí entre la historia que se desarrollaba en el escenario y la mía fue de envolver a tres personas; no necesitaba más para seguirla con notable interés”³⁴⁹. De este modo parece que la duda quede resuelta. Entre realidad y ficción sólo hay una similitud. Sin embargo se sabe que “*Loreley* [...] presenta un doble nombre de mujer. La obra en realidad se llama *Elda* aunque en Italia se continúe representándola con el nombre de *Loreley*”³⁵⁰. Vuelve, por lo tanto, el tema de duplicidad escondida tras la unidad y también aquí está relacionada con una mujer. La situación se complica aún más cuando, al salir del teatro con Massey, para ir a tomar chocolate, en un creciedo de confusión el protagonista afirma que estaban “rodeados de máscaras” como a demostración de que más se acercaba a la respuesta que buscaba, más ésta se escondía. Las máscaras que cubren, esconden, disimulan representan la situación que está viviendo el hombre quien está precipitando en un torbellino donde verdad y mentira se mezclan de manera tan intrincada que ya no es posible distinguirlas, lo que es precisamente el propósito del carnaval. La situación se hace aún más enredada cuando en el bar en el que había ido a buscar el chocolate encuentra a Daniela, quien demuestra conocerlo y hasta lo apoda con un sobrenombre que sólo ellos conocían mientras él informa el lector de que en el teatro “nos mirábamos como extraños”³⁵¹. La mujer ahora no tiene careta por lo tanto esta aparición representa un momento, un instante de autenticidad en un contexto caracterizado por la fusión de esencia y apariencia. A partir de este momento la narración se hace rápida y confusa. El protagonista sale para volver a La Fenice y afirma que “de algo estoy seguro: no me demoré en la plaza porque hacía frío”³⁵² lo que implica que de lo demás no está seguro. Por lo tanto también el lector es arrastrado en un mundo confuso cuya estructura se parece a la de los sueños, en los que las personas pueden aparecer en dos lugares distintos al mismo tiempo. Esto es precisamente lo que se verifica cuando el hombre regresa al palco donde ve a Daniela en el mismo lugar en el que la había dejada. Sin embargo, se intuye que no se trata de un sueño porque él

³⁴⁹ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortunadas*, ob. cit. pág. 30.

³⁵⁰ S. Regazzoni, «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares» en A. De Toro, S. Regazzoni, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, ob. cit. pág. 164.

³⁵¹ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortunadas*, ob. cit. pág. 30.

³⁵² *Ibíd*, pág. 32.

declara que “me asombró ver allí a Daniela, sentada como la dejé un rato antes. Se diría que en todo ese tiempo no había cambiado de posición”³⁵³. La peculiaridad de los sueños es que también las situaciones más raras no despiertan ningún asombro en el soñador para el cual todo pasa de la manera más natural, por lo tanto la vista de Daniela se parece más a una alucinación, con lo que el autor deja otro pequeño indicio de lo que será el desenlace del cuento. El hombre queda atontado por esta visión, como expresa al decir que: “en verdad me hallaba muy aturdido”³⁵⁴ y el acercamiento de la palabra “verdad” a un adjetivo que indica confusión, turbamiento y sorpresa es emblemático de la naturaleza del concepto de verdad. De repente el hombre empieza a intuir la verdad que se le manifiesta bajo forma de “una estúpida corazonada”³⁵⁵ o sea de un golpe al corazón que si hubiese sido más fuerte hubiera podido provocarle la muerte comprobando su opinión inicial de que “si preguntaba me exponía a recibir como respuesta una certidumbre capaz de volver imposible la continuación de la vida”³⁵⁶. Sin embargo el protagonista ya no es el mismo del inicio por lo tanto en el momento en el que recuerda que “Massey la mañana no había dicho «Daniela» sino «mi mujer»”³⁵⁷ como si las dos calificaciones no indicaran a la misma persona, se da cuenta de que identidad y personalidad no constituyen una identidad sino que, más bien, la identidad esconde la real esencia. Por esto “de pronto me impulsó a pedirle que se quitara el antifaz”³⁵⁸ para constatar lo que había detrás. Sin embargo la confirmación de sus sospechas lo decepciona porque: “Murmuré su nombre. Me arrepentí muy pronto. Había pasado algo extraño: esa palabra tan querida, ahí, en ese momento me entristeció”³⁵⁹. Eso se da porque también el nombre que es lo que generalmente define una persona a los ojos de los demás, revela su naturaleza relativa. No pudiendo confirmar la identidad de la persona que lo lleva, pierde su propósito y por lo tanto su razón de ser. Por eso frente a la respuesta positiva de la mujer la confusión se hace total y el protagonista exclama que: “el mundo se me volvió incomprensible”³⁶⁰. Sin embargo otra sospecha se le presenta como informa al decir que

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibíd*, pág. 17.

³⁵⁷ *Ibíd*, pág. 32.

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ *Ibíd*, pág. 33.

³⁶⁰ *Ibidem.*

En medio de la confusión tuve una segunda corazonada, que me provocó un vivo desagrado: «¿Gemelas?».Entonces, como si vislumbrara una sospecha y quisiera aclararla cuanto antes, me incorporé cautelosamente, para no ser oído, me deslicé al pasillo [...] ³⁶¹

Esta primera versión del doble le hace atisbar un relámpago de verdad, por representar el “gemelo” una misma apariencia pero una diferente identidad, sin embargo no logra satisfacer la inquietud del hombre quien, como describe, “me abrí paso entre las máscaras y salí corriendo” ³⁶². Para encontrar respuesta debe deshacerse de las máscaras que representan la falsedad, la mistificación y el embuste y salir del teatro para regresar a un espacio donde realidad y ficción estén separados y definidos. Sin embargo los hechos se están desarrollando en Venecia, una ciudad que por su misma naturaleza es un teatro, un lugar donde los opuestos se invierten y se mezclan y la verdad se relativiza y a pesar de que el hombre afirma que: “Emprendí la busca firmemente resuelto a sobreponerme a todas las dificultades y a encontrarla” ³⁶³ la ciudad lo arrastra y lo incorpora en su eterno estado de representación, destinando así su búsqueda al fracaso. De hecho al salir del teatro el hombre afirma que “Porque estaba sano podía volcar mi voluntad en ése único propósito. Probablemente me daba fuerzas el ansia impostergable de recuperar a Daniela, a la verdadera Daniela” ³⁶⁴. Sin embargo después de pocos instantes “sentí un dolor, un golpe, que me cortaba la respiración: era el frío” ³⁶⁵. Una condición de la ciudad le está impidiendo alcanzar las respuestas que busca. Luego cuando ve a una máscara que se parece a Daniela piensa que: “frente a una iglesia estuve seguro de reconocerla. Al acercarme descubrí que era otra. El desengaño me produjo malestar físico” ³⁶⁶. El hombre empieza a bambolearse porque como dice él mismo: “mantuve el equilibrio con dificultad” ³⁶⁷ y cabe opinar que no se refietra sólo al equilibrio y a la salud física, sino también a la mental. Sin embargo sigue en su búsqueda y dice que: “me afanaba por buscar la mirada y observar las facciones visibles de toda mujer disfrazada de domino. [...] La imposibilidad de mirarlas a todas significaba un riesgo al que no me resignaba” ³⁶⁸. Con lo que quiere significar que detrás de tantas máscaras iguales y artificiales quiere encontrar una cara auténtica. Quiere ver la persona

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.*

³⁶³ *Ibidem.*

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibid*, pág. 34.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ *Ibidem.*

que está detrás del personaje. Sin embargo en una laberíntica progresión de complejidad, el hombre ve, en un instante de vertigo, a “un arlequín [...] parodiando a los gondoleros”³⁶⁹ o sea a un símbolo de la ciudad que actúa para ser otro símbolo. Es a este punto que la realidad se hace demasiado irreal y el hombre dice que: “Llevé una mano a la frente: quemaba. Empecé a explicarme que por extraño que parecieran los golpes de las olas originaban el calor y perdí el conocimiento”³⁷⁰.

El hombre sucumbe a la ciudad posiblemente por no estar todavía listo para aceptar la verdad. Sin embargo cuando, después de algunos días, hablando del doctor que se ocupa de él dice que: “temía no recordar bien su dirección, olvidarme de pagar o no encontrarlo, como si fuera un personaje de un sueño. En realidad era el típico médico de familia, de esos que había en otras épocas. Tal vez resultara un poco irreal en la nuestra, pero ¿hay algo en Venecia que no es así?”³⁷¹ Se comprende que el protagonista ya no está enfermo y por esta razón se le presenta la verdad. Massey va a verlo y le habla “con su habitual franqueza, como si yo estuviera sano y pudiera enfrentar la verdad”³⁷². Le explica que Daniela ha logrado crear, por clonación, un doble de sí misma. Las dos mujeres tienen la misma apariencia, identidad, para los demás son la misma persona, pero como explica Massey son diferentes. Él explica que:

Parece increíble, pero realmente es una mujer hecha a mi medida. Idéntica a la madre pero, ¿cómo decirte?, tanto más adecuada a un hombre como yo. Te voy a confesar algo que te parecerá un sacrilegio: por nada la cambiaría con la original. Es idéntica, pero a su lado vivo con otra paz, con genuina serenidad. Si supieras como son las cosas me invidiarías.³⁷³

De estas palabras se comprende que Massey también ha alcanzado la verdad que antes había negado charlando con el amigo. Él también ha comprendido, gracias al desdoblamiento de Daniela, la dualidad de identidad y personalidad, y ha aceptado esta realidad. Por esto todavía está casado con Daniela, aunque no se trate de la original. El protagonista en cambio, parece no aceptar la división del yo. El relato termina con su curación, que, en contraste con la enfermedad del principio indica la resolución de las dudas que lo acosaban, pero la partida de la verdadera Daniela quien “para evitar una

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibid*, pág. 35.

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² *Ibid*, pág. 36.

³⁷³ *Ibid*, pág. 38.

discusión inútil, cuando le dijeron que no corrías peligro, se fue en el primer avión”³⁷⁴, demuestra que no ha alcanzado el nivel de la mujer. De hecho, frente a las incitaciones de Massey él dice: “no me interesa una mujer idéntica, la quiero a ella”³⁷⁵ y la respuesta del amigo es: “entonces no conseguirás nada”³⁷⁶

También es significativo que los dos hombres estén todavía en Venecia al terminar el relato, mientras que la mujer ha abandonado ese lugar.

La ambientación en la ciudad véneta no es casual. Como ya se ha dicho Venecia es una ciudad que siempre dobla su imagen en el mar, pero la representación que el agua le restituye es la de una máscara ya que Venecia es un inmenso teatro en que cada día se representan las vivencias de un lugar de gloria y esplendor que pero está condenada a una decadencia inmortal. Fiel a su idea de que “ [...] en literatura lo fantástico es aceptable. Escribiendo conseguimos que la gente crea en cosas irreales”³⁷⁷, Bioy Casares coloca la acción en un lugar donde siempre quien haga experiencia de ella cree en cosas irreales, por ser la ciudad una mentira de sí misma. No hay otro lugar en que ficción y realidad se fundan y se complementen de manera tan inseparable y por esto la protagonista femenina del relato se aleja de ese lugar. Ella, como escribe Bioy Casares, es un apersona auténtica, “recia a la figuración”³⁷⁸ mientras que los hombres quedan atrapados en el escenario de Venecia, uno, Massey, por haber aceptado el compromiso de preferir la máscara a la cara, el otro, el protagonista por no haber sabido aceptar la naturaleza múltiple del yo

³⁷⁴ *Ibidem*

³⁷⁵ *Ibidem*

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ E. Cross, F. Della Paolera, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, ob. cit. pág. 79.

³⁷⁸ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortunadas*, ob. cit. pág. 20.

EL ESCENARIO DEL MUNDO EN LA REALIDAD DE CORTÁZAR

6.1 Admisión de realidad

Julio Cortázar nace unos pocos días antes de Adolfo Bioy Casares y a pesar de que el primero haya visto la luz en Bruselas y el segundo en Buenos Aires, ambos escritores se insertan plenamente en el contexto de la literatura fantástica, así como Jorge Luis Borges, más viejo de quince años. Es importante destacar la cercanía temporal y geográfica de estos autores al considerar que la literatura, no es sino una de las manifestaciones simbólicas, del mundo y del tiempo en el que los escritores trabajan y por lo tanto sus obras son interpretaciones de la realidad filtradas por su sensibilidad. Por estas razones la confrontación de artistas que han compartido un lugar y un tiempo caracterizados por los cuestionamientos vanguardistas, al presentar diferentes maneras de concebir la existencia, ofrece una perspectiva más completa, variada y relativizada y, por lo tanto, más próxima a la eventual verdad. Julio Cortázar admite que:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.³⁷⁹

De hecho los tres autores citados han tenido que enfrentarse con la puesta en duda de la absolutez de la verdad y con la posibilidad de que la palabra “realidad” no tenga ninguna correspondencia unívoca y fija ni en el plano de la existencia material, ni en su relativo conceptual. Hasta, como ya se ha visto al analizar la obra de Borges, se ha volcado la relación entre estas dos dimensiones, la materialidad y la imaginación, postulando la posibilidad de que sea la primera que depende de la segunda y no lo contrario. Sin embargo Oviedo hace notar las peculiaridades que caracterizan las diferentes escrituras y que refleja una diferente concepción de la realidad, escribiendo que:

³⁷⁹ J. Cortázar, «Aspectos del cuento», en:
http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm el día 16.05.14.

Si Borges trama sus fantasías bajo la sospecha de que el mundo real es una ilusión, Cortázar casi nunca se separa de la realidad física: lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia “normal” y cotidiana, se esconde un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible.³⁸⁰

Y el autor confirma esta opinión al confesar que:

En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.³⁸¹

Por lo tanto Cortázar, como Bioy Casares, presupone la existencia de dos mundos separados, sin embargo, mientras que para el autor de «Máscaras venecianas» las dos realidades pertenecen a dos distintos planos, el de la verdad y el de la ficción que se pueden cruzar, mezclar, confrontar o reflejar para revelar el uno la existencia del otro, para Cortázar los dos niveles coexisten y el primero esconde el segundo.

Es posible verificar la consistencia de lo que afirma el autor de *Historia de la literatura hispanoamericana* analizando el cuento «La barca o nueva visita a Venecia» contenido en el libro *Alguien que anda por ahí*³⁸² publicado en Madrid en 1977 y en México el mismo año.

El cuento se desarrolla en Italia y, como el de Adolfo Bioy Casares presenta un comienzo de narración en un lugar (en este caso la capital italiana, en el precedente el continente americano), diferente del donde terminará que es, aquí como en las obras analizadas en precedencia, la ciudad de Venecia. De este modo también Cortázar caracteriza su escritura con una estructura dual que, como se verá más adelante no se limita simplemente a la división geográfica, sino que califica hasta el nivel de la narración, llegando en este caso a considerar una pluralidad de voces escondidas detrás de la forma dialógica. De esta manera la técnica de escritura del autor sugiere su concepción dicotómica de una realidad que no llega a ser simplemente doble sino que puede implicar, con la pluralidad, la posibilidad de una aserción múltiple. Además él

³⁸⁰ J. M. Oviedo, “La aventura triangular de Cortázar” en *Historia de la literatura hispanoamericana/ 4*, ob. cit., pag.163.

³⁸¹ J. Cortázar, «Aspectos del cuento», ob. cit.

³⁸² Cfr. J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en: *Alguien que anda por ahí*, en J. Cortázar, *Cuentos completos/2*, Santillana Ediciones Generales, México DF, 2013, págs. 471-618.

mismo revela su intención en la introducción al cuento donde escribe: “*Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que el texto de La barca está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente*”³⁸³. Confirmando la opinión de Oviedo según la cual Cortázar no se separa casi nunca de la realidad física, y convalidando también la afinidad de la visión dual de Bioy Casares, el autor de *Rayuela* sembla su relato de precisas y numerosas referencias que remiten a lugares determinados y reconocibles de la ciudad, permitiendo, así que el lector la identifique como una entidad perteneciente a una realidad espacial y geográfica compartida e impidiéndole, y aquí estriba la diferencia con la visión de Bioy Casares, de sospechar la posibilidad de una ambientación de los eventos en un contexto de “sur-realité”. Mientras que el autor de *La invención de Morel* quiere que el lector se fije en la consistencia y en la verosimilitud de la ambientación pero al mismo tiempo, un poco a la vez, empiece a sospechar de su autenticidad para conducirlo en un universo ficcional que le revele la relatividad del concepto de verdad, Cortázar quiere que ni el lector ni los personajes de sus historias duden ni por un instante de que el mundo que los rodea es el real. Por lo tanto el autor disemina el relato de abundantes y precisas referencias urbanas como las a monumentos o construcciones emblemáticas como “la piazza San Marco y la Mercería [...]. Rialto [...] el puente dei Baretieri, San salvatore, el oscuro recinto postal de la Fondamenta dei Tedeschi [...] el Canal Grande”³⁸⁴ o a lugares de carácter más prosaicamente comercial pero igualmente simbólicos como el café Florian³⁸⁵ y hasta especifica una demarcación geográfica citando las islas de “Burano y [...] Torcello”³⁸⁶. Estas menciones, junto con la introducción en la narración de algunos tópicos cuales la alusión a los barcos, típicos medios de transportes venecianos, y sobre todo a la góndola, colocan al lector en un ámbito que él no puede no reconocer como real, existente y localizado. Además la góndola permite una delimitación que va más allá de la simplemente geográfica. Como este barco era el único medio de transporte de la ciudad lagunar en el pasado, su actual presencia en los ríos vencianos hace referencia también a la historia de la ciudad y le confiere consistencia atribuyéndole una connotación temporal. Igualmente, recorriendo las obras de escritores y poetas es posible encontrar menciones de este emblema en autores de diferentes países y épocas,

³⁸³ *Ibid*, pág. 531.

³⁸⁴ *Ibid*, pág. 547.

³⁸⁵ *Ibid*, pág. 559.

³⁸⁶ *Ibid*, pág. 550.

como ya se ha demostrado citando a Byron y a Goethe además de los de que se ocupa este trabajo en manera más pormenorizada, y esto permite trazar una línea literaria siguiendo la cual es posible comprender los cambios y las evoluciones de la ciudad.

El cuento empieza con una prefación del autor-narrador que parece ser el mismo Julio Cortázar y esta astucia ortoga ulterior verosimilitud a lo dicho en el relato mismo. La sospecha de la identidad entre autor y narrador está provocada por la alusión a la propia condición de escritor de que quien escribe, mencionada empezando el cuento y señalando: “*desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido*”³⁸⁷ y también a la referencia del nombre de Horacio Quiroga del cual afirma: “*creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono*”³⁸⁸. Estas dos citas indican que el autor de estas palabras está relacionado con la escritura de manera activa, ya que escribe y juzga el valor de la escritura. Al mismo tiempo, dejan comprender que este escritor tiene que ver con la literatura también de manera pasiva, ya que lee. Además, el hecho de que aquí nombre precisamente un autor hispanoamericano indica su conciencia de esa literatura y posiblemente su pertenencia a ese contexto. Así cuando escribe que: “*el texto original [...] es el mismo que escribí a mano en la Pensione dei Dogi en 1954*”³⁸⁹ el lector se confirma en su impresión a saber que Julio Cortázar estuvo realmente en Venecia en 1954 como comprueba una carta suya enviada a Eduardo Jonquières de la ciudad, el 24 de mayo de ese año³⁹⁰. Además en otra carta relata que durante la estadía:

[...] vimos la barca de la muerte, la góndola funeraria donde se embarcan los ataúdes para llevarlos a la isla de San Giorgio. Cuatro hombres de negro reman lentamente, y en la proa hay una esfera y una cruz de plata que a distancia parecen un enorme búho. La vimos una mañana de sol deslumbrante, cuando embarcaban a alguien que había muerto en el hospital. Te aseguro que quisiera tener talento para meter eso en cuento, alguna vez.³⁹¹

Y en «La barca o nueva visita a Venecia» su voluntad se concretiza ya que el escritor narra que:

A mitad de la pregunta Valentina empezaba a darse cuenta de que la góndola era distinta de las otras. Más ancha, como una barcaza, con cuatro remeros de pie sobre

³⁸⁷ *Ibíd*, pág. 531.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Cfr. J. Cortázar, *Cartas 1937-1954*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 2012, pág. 508.

³⁹¹ *Ibíd*, pág. 513.

los travesanos donde algo parecía alzarse como un catafalco negro y dorado. Pero era un catafalco, y los remeros estaban de negro, sin los alegres sombreros de paja [...]. Había un embarcadero frente a algo que parecía una capilla. «El hospital», pensó. «La capilla del hospital». Salía gente, un hombre llevando coronas de flores que arrojó distraídamente a la barca de la muerte. Otros aparecían ya con el ataúd, y empezó la maniobra del embarque. [...] En la proa se veía un bulto brillante en vez del adorno dentado y familiar de las góndolas. Parecía un enorme búho de plata, un mascarón con algo de vivo, pero cuando la góndola avanzó por el canal [...] se vio que el búho era una esfera y una cruz plateadas.³⁹²

Para el escritor argentino este anclaje a la concreción de la realidad es fundamental ya que solo partiendo de este presupuesto, el de existencia, puede revelar su misma inconsistencia, su ser disfraz de una verdad escondida e inimaginable, máscara de la que una de las protagonistas del texto define: “la verdad profunda cercada por las mentiras del conformismo irrenunciable”³⁹³. El mismo autor escribe, con respecto a lo que veía de la ventana de la *Pensione dei Dogi* durante su estadía en Venecia, que: “¡Pero esto, abrir el postigo y ver *de verás* esto...! Es asombroso”³⁹⁴ y el acercamiento de la palabra “verdad” con la sensación de estupor, de asombro, revela la concepción de la realidad de Cortázar. Precisamente a esta finalidad, la demostración de un mundo “asombroso” detrás de la verdad percibida, está finalizada la ambientación del cuento en un lugar que hace da las apariencias y de las máscaras sus símbolos y que, por esto, le aparece a Valentina, una de las dos protagonistas del relato, una ciudad que: “jugaba una vez más a hurtar su verdadero rostro, sonriendo impersonalmente a la espera de que en el día y la hora propicios su voluntad de mostrarse de verdad al buen viajero lo recompensaran de su fidelidad”³⁹⁵.

6.2 El poder del arte en Venecia y en *Bomarzo*

En este cuento Venecia es leída como un escenario donde, todos los días se pone en escena una comedia romántica construida adrede para los turistas que llegan de todo el mundo para confirmar la expectativas románticas con las que dejaron su casa rumbo a la ciudad. Sin embargo, son los mismos que rechazan empecinadamente de reconocer y hasta de ver la verdadera realidad, prosáica y decadente de la ciudad. Cortázar, en cambio, lo reconce y escribe: “¡Qué mundo! Acabado, quizá, muriéndose

³⁹² J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. pág. 568.

³⁹³ *Ibíd*, pág. 547.

³⁹⁴ J. Cortázar, *Cartas 1937-1954*, ob. cit, pág. 508.

³⁹⁵ J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. pág. 547.

delicadamente, pero sin que nada lo dé a entender por fuera³⁹⁶ y con respecto a la naturaleza teatral de la vida de la ciudad, o sea a su naturaleza de representación, el escritor hace una comparación con los cuadros que ve en el museo Correr, visitando el cual afirma que: “había como una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de fuera. Sólo las ropas eran otras, y las costumbres; lo importante seguía invariable; Europa, patria de la mejor hora del hombre³⁹⁷. La concepción del arte pictórica como manifestación de la vida o sea de los cuadros como intérpretes y reveladores de la verdad está relacionada con la idea del arte, todas las formas de arte, como traducciones simbólicas de la realidad. Hablando del cuento, en general, Cortázar explica que:

un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica también por qué hay muchos cuentos verdaderamente grandes³⁹⁸

El autor aquí está considerando una forma literaria, sin embargo esto no le impide de utilizar la palabra ‘imágenes’ sobrentendiendo la íntima identidad que existe entre literatura y pintura. Además opina que: “la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía [...] No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos.³⁹⁹”. Ambas técnicas representan una forma de arte de tipo visivo, y cabe considerar que su origen relativamente reciente es debida a la creciente variedad de un mundo que ya no logra expresar su complejidad con los medios artísticos tradicionales, por esto la fotografía, evolución de la pintura y de las representaciones gráficas, es el medio más adecuado para interpretar y representar la realidad moderna. De hecho Cortázar explica que:

el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va

³⁹⁶ J. Cortázar, *Cartas 1937-1954*, ob. cit, pág. 508.

³⁹⁷ *Ibid*, pág. 509.

³⁹⁸ J. Cortázar, «Aspectos del cuento», ob. cit.

³⁹⁹ *Ibidem*.

mucha (sic) más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.⁴⁰⁰

Para el autor lo que hace la fotografía es: “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.”⁴⁰¹ Como la fotografía no es sino la versión moderna de la pintura, todas estas consideraciones se adaptan también a las creaciones artísticas. De este modo la imagen, el dibujo se convierte en otro tipo de alfabeto, uno de carácter visual, basado en las formas y en los colores más que en los signos gráficos, y que tiene que ser escrito con otro tipo de bolígrafo, el pincel. La cercanía ya de forma, ya de contenido de los dos medios artísticos es evidente y queda revelada por la pluma, un objeto que durante muchos siglos ha sido utilizado para escribir pero cuya naturaleza original o sea la de ser lo que cubre y protege los pájaros, la relaciona con la brocha, fabricada hasta hoy en día, con el crin de otros animales. No es un caso, por lo tanto, que también el escritor argentino Manuel Mujica Láinez, en su libro más conocido, la novela histórica *Bomarzo*⁴⁰² (1962), relacione el arte y la belleza con la búsqueda de la identidad y enmarque la historia en un mundo que, a pesar de estar caracterizado por una ambientación histórica muy precisa y verosímil, la época del renacimiento, admita la existencia de la magia. Además no resulta extraño que uno de los episodios más importantes con respecto a la función del arte como representación de la realidad se desarrolle en Venecia. El protagonista de la obra de Mujica Láinez, el jorobado Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, alcanza su título tras el fallecimiento del padre, caído en batalla, pero posiblemente asesinado de manera indirecta por él, que había perdido su muerte durante un ritual satánico. La historia está narrada en primera persona por lo tanto es el duque mismo quien, a lo largo de todo el libro subraya la enorme diversidad entre él y su padre. Mientras que éste era un guerrero, una persona fuerte y por supuesto físicamente perfecta, el protagonista se dibuja como un hombre enfermo, de constitución muy débil. Mientras que el padre era una persona grosera y vulgar, amante de la guerra y de la vida violenta, Pier Francesco, a causa de su naturaleza sensible y de sus deformidades físicas, que le impiden ser un soldado y lo obligan a ocupar su tiempo estudiando, es un

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ *Ibidem.*

⁴⁰² Cfr. M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, Austral, Barcelona, 2010.

intelectual, un amante de la belleza y un indagador de la realidad lo que lo llevó a entrar en contacto con la magia. El protagonista subraya decididamente las numerosas diferencias que lo separaban del padre, sin embargo, tras la muerte de éste, y el consejo de su abuela, visita una iglesia donde, en un políptico, o sea en una imagen compuesta por distintos cuadros interdependientes que puede recordar la rayuela por su peculiaridad de alcanzar la totalidad a través de la fragmentación, reconoce la imagen del padre en la efigie del San Sebastiano pintado por Lorenzo Lotto. Sin embargo, a pesar de haber individuado pronto la identidad del modelo que le había prestado la cara al santo, el duque confundido debe reconocer que: “¡que apartada, que opuesta resultaba esa imagen de aquella, escondida hasta entonces en mi memoria, que yo recuperé al punto, cuando comparé el retrato de Lorenzo Lotto con el que afloraba por fin, intacto, nítido, de la bruma de mis recuerdos!”⁴⁰³. El retrato le revela una verdad, un aspecto del carácter del padre que el hijo no había querido reconocer mientras que éste estaba vivo. De repente la identidad con la que Pier Francesco Orsini había clasificado al anterior duque de Bomarzo se desmorona frente a sus ojos, gracias a una imagen, un cuadro, revelando la falsedad de la voluntad de establecer la identidad que él le había atribuido con la pretensión de que fuera unívoca y absoluta. El hombre cruel, brutal, vulgar y despiadado de la infancia aparecía, interpretado por el pintor veneciano, como un señor que

[...] resumaba aristocracia, displicencia, cierto fragil amanieramiento incomprensible en alguien que había sido tan robustamente vital, condotiero celebrado y que se concretaba en esa diestra inútil, colgante como una borla, a la que nadie hubiera imaginado empuñando una espada o engarfiándose en las salidas rocosas de los muros, durante las conquistas de las fortalezas.⁴⁰⁴

Esta revelación inesperada despierta en el hombre una reflexión sobre la naturaleza de lo que lo rodea y le hace opinar que:

¿Qué me enseñaba ese retrato? [...] ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona [...] al interpretarnos y juzgarnos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad [...]? ¿No existiremos como entidades particulares, independientes? ¿cada uno de nosotros será el contradictorio resultado de lo que los demás van

⁴⁰³ *Ibíd*, págs. 360, 361.

⁴⁰⁴ *Ibíd*, pág. 361.

haciendo de él, de lo que los demás forjan, [...] por esa necesidad verse a uno mismo al ver el otro ? ¿Cada uno de nosotros será *todos*, si estamos hechos de repercusiones que los demás se llevan consigo? ¿Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos?⁴⁰⁵

En estas preguntas es posible reconocer las mismas indagaciones y las mismas dudas que han caracterizado el pensamiento de los artistas postvanguardistas analizados hasta ahora. Manuel Mujica Láinez nació en Buenos Aires en 1910, cuatro años antes que Cortázar y Bioy Casares, por lo tanto no es extraño que su obra tome en consideración las mismas problemáticas y llegue a conclusiones parecidas. De hecho también el autor de *Bomarzo*, así como Bioy Casares opina que los espejos al doblar la imagen revelan la fragmentación del yo permitiendo al uno de reconocer en la presencia del dos la falsedad de sus certezas identitarias, y como Cortázar cree que hay otra verdad, posiblemente más que una, detrás de la que se considera única y real y las imágenes, los cuadros, el arte pueden revelarla. Además, también él como Jorge Accame, del cual se tratará más adelante, considera que el mundo está sembrado de espejos que deforman y confunden la realidad. Sin embargo, acercándose a la opinión de Luisa Valenzuela, quien considera que la unidad está generada por la coexistencia de la multiplicidad, Mujica Láinez se adelanta de un paso de estas concepciones de la identidad y de la realidad que consideran el sujeto como pasivo frente a la creación de su mundo, sino que opina que la realidad está provocada por la interacción del uno y del dos. La otredad influye y modifica la mismidad, pero necesita la presencia de ésta para poder actuar y al mismo tiempo, de la individualidad dependen la concretización y la manifestación de la exterioridad. Pier Francesco Orsini expone esta idea reflexionando que:

¿Y acaso estas incorporaciones no dejan rastro, no desfiguran, no mimetizan, no nos hacen actuar a menudo de diversa manera ante la diversa gente, dándonos, sin que nos percatemos de ello, lo que esperan de nosotros, multiplicándonos, diluyéndonos? Mi padre había sido para mí un hombre violento – y nada más que violento – porque mi íntima violencia, nacida de la repulsa que yo tenía la seguridad de provocar en él, sólo había destacado dentro de su complejidad, los índices agresivos.⁴⁰⁶

Así, si el dos influye en la naturaleza del uno, también la opinión de la realidad que está fuera del sujeto depende y está influida por el pensamiento, la estructura mental, la visión del sujeto mismo. Y esta mirada acerca el pensamiento de Mujica Láinez al de Borges para el cual todo era símbolo, manifestación de la mente del escritor.

⁴⁰⁵ *Ibíd*, pág. 362.

⁴⁰⁶ *Ibíd*, págs. 362, 363.

Después del descubrimiento del cuadro que representa el padre, el duque decide ir a Venecia para comisionar un retrato a Lorenzo Lotto. La intención de Pier Francesco Orsini es la de obtener una imagen de sí mismo, un doble artificial, otra versión del clon utilizado por Bioy Casares, que le revele los aspectos más escondido de su personalidad. Quiere que otro lo defina, le revele la naturaleza de su esencia a través de una imagen artística. O sea, admite el hecho de que la ficción determine lo real. La historia está relatada por un narrador que deja entender su contemporaneidad al autor del libro, por lo tanto la narración mezcla recuerdos e impresiones del delicado intelectual humanista, nacido y vivido en el siglo XVI, con opiniones y reflexiones de un narrador moderno y, sin embargo, los dos son la misma persona. Por esta razón las emociones y las dudas del duque de Bomarzo están interpretadas y filtradas por una perspectiva posvanguardista, influida por las cuestiones identitarias que han estremecido la conciencia humana a partir de la revolución freudiana. De la misma manera, la impresión que Venecia ejerce sobre el noble romano considera todas las evoluciones históricas y culturales que han marcado la trayectoria existencial de la ciudad. Por esto el duque relata que: “ Venecia se delineó frente a mí, líquida, aerea, transparente”⁴⁰⁷ y esta última característica despierta una comparación con la opinión que Borges tiene del mismo lugar, y sigue:

como si no fuera una realidad sino un pensamiento extraño y bello; como si la realidad fuera Bomarzo, aferrado a la tierra y a sus secretas entrañas, mientras que aquel increíble paisaje era una proyección cristalizada sobre las lagunas, algo así como una ilusión suspendida y tremula que en seguida, como un espejismo de los sueños, podía derrumbarse silenciosamente y desaparecer. [...] Poseía una calidad fantasmal que se burlaba de los sentidos y exigía, para captarla, una comunicación en la que se fundían el transporte estético y la vibración mágica.⁴⁰⁸

El hombre, viendo la ciudad, tiene las mismas reacciones asombradas y maravilladas que han conmovido los viajeros de todas las épocas, como él mismo confirma diciendo: “como tantos, como todos, sucumbí al llegar ante el encanto de la ciudad incomparable”⁴⁰⁹, pero también es consciente de la naturaleza “mentirosa”, ilusoria que ese lugar ha adquirido con el paso de los siglos. De hecho opina que “Quien no ha visto a Venecia en el siglo XVI no puede jactarse de haberla visto”⁴¹⁰. Con estas palabras el narrador revela que la verdadera Venecia, la del siglo XVI, que él personifica a través

⁴⁰⁷ *Ibid*, pág. 408.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibid*, pág. 407.

del acusativo de persona, ha dejado de existir, la que se admira hoy no es sino una máscara, una imagen como dice evaluando que “la actual es como una tarjeta postal”⁴¹¹. Lo que se ve hoy en día después de haber cruzado el puente de la libertad que tanto había asombrado a Sarmiento y a Mansilla, no es sino una representación, una idealización. Por esto la asimila a un pensamiento, la describe con palabras que denotan abstracción, falta de concreción y duplicidad. Además, al parangonarla a un pensamiento y luego a una proyección parece confirmar la opinión de Leon Bloy, citada por Borges, según la cual todo lo existente es símbolo, representación de la conciencia humana. Gracias a su sensibilidad intelectual y a través de una perspectiva mediada por los ulteriores conocimientos del narrador, el testimonio del duque logra ir más allá de las apariencias físicas y percibir el espíritu, la esencia interior de Venecia. Él mismo revela que: “yo visité [Venecia] en el otoño de 1532”⁴¹². Es muy importante la fecha porque revela que la ciudad que el hombre visita ya ha empezado a sufrir las consecuencias de uno de los más grandes acontecimientos de la historia de la humanidad cuya relevancia ha modificado decididamente el rumbo del destino de la ciudad de los dogos: el descubrimiento de América por Cristóbal Colón. El desplazamiento de los ejes comerciales en el Atlántico y la pérdida de importancia comercial han sentado las bases de un proceso de decadencia que culminará en 1797 con el tratado de Campoformio. Pier Francesco Orsini se da cuenta de las modificaciones que están sacudiendo la identidad de la ciudad y nota que:

Venecia se descomponía imperceptiblemente, roída por la podredumbre que, como una emanación fatal del agua turbia, desgastaba a sus palacios y a sus gentes [...] iba perdiendo sus mercados orientales, en mano del turco; otros estados colonizadores se apoderaban de sus mercados en la India; los corsarios arruinaban, en el Mediterráneo peligroso, el comercio de sus naves. Pero su lujo, su esplendor, jamás habían sido tan evidentes. Los espíritus sagaces presentían la alianza de vida y de muerte que representaba y eso, esa contradicción conmovedora se añadía a su hechizo.⁴¹³

Venecia ya en ese momento de su vida presenta esa característica que se voleverá ontológica a partir del siglo XX: la oposición entre realidad e imagen, la contradicción de esencia y apariencia, y la semejanza de personalidad e identidad. Envuelto por un contexto tan cargado de problemáticas e incertidumbres existenciales el hombre, se deja ir a una reflexión que equipara la esencia de Venecia a la naturaleza humana, De

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibid*, pág. 409.

hecho, al ingresar en la ciudad el duque está sufriendo de sífilis, una enfermedad procedente de América, y el hecho de que su vida, como la de la ciudad esté amenazada por el nuevo continente le permite considerar que: “[...] la enferma Venecia y yo nos parecíamos, en ese momento crepuscular, anheloso y sin embargo soberbio; que ambos simbolizábamos algo semejante, destinado a menoscabarse y a perderse: la actitud de una casta (¿de una idea?) frente a la vida [...]”⁴¹⁴.

El autor revela, a través de las reflexiones del duque, quien reconoce la semejanza entre su actitud y la de la ciudad, un parecido de carácter más amplio entre Venecia, la realidad y el hombre en general. Así como la ciudad aparenta un esplendor que esconde la “podredumbre”, hay una incompatibilidad entre la identidad y la verdadera naturaleza del ser ya con respecto al hombre, ya con respecto a la realidad.

6.3 Personajes y papeles en el escenario veneciano

Así como el duque de Bomarzo, también Julio Cortázar es conciente de la condición teatral de Venecia, por esto Valentina describe la ciudad como “un admirable escenario sin los actores”⁴¹⁵.

Las dos protagonistas del cuento son muy diferentes entre sí y su caracterización, como se verá, es muy importante en la definición del concepto de realidad del autor argentino. Mientras que Valentina es atenta y sensible a lo que está “detrás”, buscar lo que queda escondido, a Dora, su compañera de viaje se le presenta como para encarnar el prototipo del turista que busca sus ideas y sus opiniones en las explicaciones didascálicas de las guías para luego encontrar la confirmación de lo que ha leído en la realidad. Gracias al punto de vista del narrador omnisciente el lector aprende que: “Le encantaba Venecia, de la que aún no había visto nada, y se jactaba de deducir las maravillas de la ciudad por la sola conducta de los camareros y los fachini”⁴¹⁶. Así Dora, a la cual el narrador atribuye un papel secundario, parece encargada de representar el polo negativo de Valentina: la turista superficial quien construye sus certezas sobre los estereotipos y no es capaz de comprender la verdadera importancia de la belleza sin la ayuda y el consejo de las guías y corresponde perfectamente a la descripción que el narrador hace cuando nota: “un grupo de turistas norteamericanos precedidos por la voz nasal del guía. (Los

⁴¹⁴ *Ibid*, pág. 410.

⁴¹⁵ J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. pág. 548.

⁴¹⁶ *Ibid*, pág. 558.

separaron) sus caras vacuamente ávidas, falsamente interesadas en la pintura que olvidarían una hora después entre *spaguetti* y vino de los Castelli Romani”⁴¹⁷

Cortázar expresa su opinión con respecto al viaje turístico al comienzo del relato cuando afirma: “El turismo juega con sus adeptos, los inserta en una temporalidad engañosa, hace que en Francia salgan de un bolsillo las monedas inglesas sobrantes, que en Holanda se busque vanamente un sabor que sólo da Poitiers”⁴¹⁸. Así el autor subraya la calidad mistificante de esa manera de viajar que es un “fenómeno sociológico que engaña el individuo y vanifica cualquier intento de conocimiento”⁴¹⁹. Dora, quien refleja precisamente esta manera de visitar, está delineada como un personaje cuyos intereses y actitudes son exactamente opuestas a los de Valentina y por no buscar el verdadero saber, sino conformarse con lo que aparece, su opinión en la narración no es importante. Desde el comienzo, cuando todavía están en Roma, la importancia de su presencia es tan marginal que Valentina “Casi no se acordaba si Dora estaba con ella esa mañana”⁴²⁰ y la misma Dora, comentando el cuento con el autor-narrador subraya la calidad de su rol y reivindica su existencia lamentando “*Claro que yo estaba. Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa a veces cómoda a veces afligente*”⁴²¹. Valentina parece ser la protagonista de una película de la que Dora solo es simplemente una deuteragonista necesaria.

Sin embargo estos rasgos que describen a Dora, son tan marcados, en la confrontación con Valentina, que ambas pierden su individualidad y se convierten en dos figuras estereotipadas, rígidas y cerradas a toda posibilidad de influencia formativa exterior así como las máscaras de la comedia del arte tan típica de esa ciudad y emblemáticas de su calidad de escenario. La ciudad en la que toda palabra, toda acción y acontecimiento es un momento de actuación está haciendo aflorar las índoles de los dos personajes para atribuirles un papel más preciso en la representación de la vida. Las mujeres dejan de ser personas para convertirse en personajes que actúan un papel fijo e invariable.

⁴¹⁷ *Ibid*, pág. 539.

⁴¹⁸ *Ibid*, pág. 533.

⁴¹⁹ S. Regazzoni, «Paseos venecianos», en imprenta.

⁴²⁰ J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. pág. 533.

⁴²¹ *Ibidem*.

6.4 Funcionalidad de la estructura

La estructura misma del cuento refleja la configuración teatral de la realidad rompiendo la estructura narrativa tradicional porque, como explica Laura Soler González:

En «La barca o nueva visita a Venecia» la metaficcionalidad del cuento se basa en el proceso de escritura y reescritura del texto, la cual es central en el acto de creación literaria. El autor experimenta con el material narrativo: jugando con la forma, rompiendo la estructura del relato tradicional, cruzando los límites ficcionales y, en definitiva, creando una nueva *écriture* hecha desde dentro del relato, que abre la historia a múltiples voces y perspectivas narrativas.⁴²²

Y con respecto a la relación entre forma y significado el autor mismo revela que: “La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema”⁴²³ Para subrayar la importancia de esta identidad, Laura González cita la opinión de Mora Valcárcel quien opina que: “precisamente lo que caracteriza a un cuento plenamente logrado es la perfecta solidaridad entre las técnicas narrativas, la expresión estilística y el contenido temático”⁴²⁴

En este cuento un narrador omnisciente relata la aventura de un viaje a Italia por dos amigas, Dora y Valentina. El punto de vista principal, como ya se ha destacado, es el de la segunda, sin embargo a estas tres voces se superponen dos más: la del autor-narrador quien en el prólogo explica que el cuento es en realidad una reescritura de un trabajo de 1954 del cual no está satisfecho y la de Dora, con la cual está debatiendo, quien se desliza en la trama para hacer observaciones o comentarios de carácter personal.

En este modo el papel del autor cambia en el ámbito de la estructura narrativa, convirtiéndose de narrador a personaje y la misma Dora deja la pasividad que califica su personaje a lo largo del relato para transformarse en parte activa en el momento de comentar los eventos. Esta técnica no solo ofrece una pluralidad de enfoques y puntos de vista que relativiza la verdad de los acontecimientos obligando al lector a poner en tela de juicio la concepción de una realidad absoluta y única, sino que además lo induce

⁴²² L. Soler González, «Cortázar y la metaficción en “La barca o nueva visita a Venecia” y “Diario para un cuento”», en M. Álvarez, A. J. Gil González, M. Kunz, *Metanarrativas hispánicas*, Lit Verlag, Berlin, 2012, pág. 317.

⁴²³ J. Cortázar, «Aspectos del cuento», ob. cit.

⁴²⁴ L. Soler González, «Cortázar y la metaficción en “La barca o nueva visita a Venecia” y “Diario para un cuento”», ob. cit. pág. 317.

a dar la salida a una reflexión sobre la identidad de los personajes cuyos papeles, en el cuento así como en la vida, no son sino máscaras vacías y no encuentran una correspondencia unívoca en la realidad. De este modo el relato cumple el deber que Cortázar le reconoce cuando afirma que: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”⁴²⁵. A través de este proceso la protagonista misma del cuento, Valentina, es vaciada de su personalidad y se convierte en un personaje, una máscara que podría esconder una cara cualquiera, incluso la del lector, y su recorrido por Venecia, metáfora de la exploración de sí misma, se convierte en un recorrido en los mendros del ánimo humano. Así la estructura de la narración y la elección de la ambientación, son funcionales al conseguimento de un sentido profundo que la simple anécdota no logra revelar. A pesar de dejarlo intuir, por ser la historia de un viaje y por lo tanto de una búsqueda. Con respecto a eso Cortázar explica que

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba de ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotan virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía consciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y hermosos? [...] [Los cuentos] son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene -a veces sin que él lo sepa conscientemente- esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.⁴²⁶

⁴²⁵ J. Cortázar, «Aspectos del cuento», ob. cit

⁴²⁶ *Ibidem*.

6.5 Vida, teatro y mentira.

La aventura de la dos mujeres se convierte así en una reflexión de carácter más general sobre la condición de la existencia humana.

El personaje-máscara de Valentina percibe este vacío, esta falta de identidad y esto es precisamente lo de lo que huye cuando deja Florencia, en la que las dos amigas se habían quedado unos días, para refugiarse a Venecia saltando las demás etapas del viaje. El narrador escribe que: “le dijo a Dora que iba a cambiar de planes, que seguiría directamente a Venecia. [...] En el tren lo pensó mejor, pero el miedo seguía. ¿De qué estaba escapando? [...] Vagamente pensó Valentina que estaba huyendo de sí misma⁴²⁷. Aquí, en la ciudad véneta, Valentina intenta llenar su hueco identitario con encuentros casuales, que pero no pueden dejarle nada porque ya la mujer ha comprendido que también las personas que la rodean no son sino andamios, estructuras que sostienen una fachada que presentan antes el mundo y a las cuales el mundo responde con reacciones codificadas y predeterminadas, como partes de un guión. Por esto su encuentro con el gondolero Dino parece la descripción de la escena de una película romántica. Por su misma omisión el hombre corresponde exactamente a la figura estereotipada que los turistas imaginan. El narrador escribe que: “le pareció como la mayoría de los gondoleros, alto y esbelto, ceñido el cuerpo por los angostos pantalones negros, la chaqueta vagamente española, el sombrero de paja amarilla con una cinta roja”⁴²⁸. También el encuentro sexual que sigue, se adapta a los cánones tradicionales que identifican Venecia con la ciudad del amor (aunque en este caso se trate de simple deseo físico, posiblemente de violación) y los hombres italianos con grandes amantes. Valentina es consciente de la falsedad de la situación ya que se da cuenta de que “La habían engañado, atraído a una trampa estúpida, pero era demasiado inteligente para no comprender que ella misma había tejido la red”⁴²⁹. Susanna Regazzoni hace notar que el cuento, al presentar diferentes tipologías de relaciones entre los personajes (amistad, amor, sexo), se inserta en el ámbito de los relatos psicológicos que evidencian un interés del autor por lo humano, más allá de lo ficcional, pero al mismo tiempo este juego de papeles que cambian subraya que:

⁴²⁷ J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. págs. 545, 546

⁴²⁸ *Ibíd*, pág. 549.

⁴²⁹ *Ibíd*, pág. 557.

La ambigüedad es la nota relevante que caracteriza las extrañas relaciones entre los personajes, típica de la condición humana, puesto que el hombre y/o la mujer –como en este caso– se define como un ser de posibilidades [(Néstor García Canclini, *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968)]. Nada lo condiciona a priori, todo es posible, y por eso su libertad es fuente de incertidumbre”.⁴³⁰

Esta incertidumbre es visible materialmente en la manera en la que Valenina enfrenta el recorrido de la ciudad. Las palabras del narrador refieren los pensamientos de la mujer dando vueltas por Venecia:

Penetró en las callejuelas que de *campo* en *campo* la llevaban a iglesias y museos, salió a los muelles desde donde podían enfrentarse las fachadas de los grandes palacios corroídos por un tiempo plomizo y verde. Todo lo veía, todo lo admiraba, sabiendo sin embargo que sus reacciones eran convencionales y casi forzadas, como el elogio repetido a las fotos que nos van mostrando en los álbumes de familia.⁴³¹

Es posible entrever en los pasos de este recorrido físico, un idéntico recorrido psicológico de introspección que lleva a Valentina a descubrirse a sí misma y durante el cual, pasando de imagen a imagen, así como en la realidad se mueve de *campo* en *campo*, se da cuenta de la falsedad que corroe las estructuras de la verdad convencional, así como el tiempo desgasta las fachadas de los palacios. Confirmando la opinión de María Kodama, Venecia con su laberinticidad se convierte en la manifestación material del ánimo de Valentina quien, a su vez, se hace metáfora de la existencia humana en general.

Es obvio que consideraciones parecidas se desarrollen precisamente en este lugar porque es a través de la confrontación con una ciudad cuya identidad se legitima sobre una imagen construida y estandarizada que brota la toma de conciencia de la verdad. La ciudad está presentada en este cuento como símbolo del ánimo humano por lo tanto, así como lo hace Borges, también Cortázar la interpreta como un dédalo, sin embargo si el de Borges está hecho de “cristal y crepúsculo”, el del autor de *Rayuela* es un “laberinto oscuro y silencioso oliente a moho”⁴³². Valentina puede percibir la vacuidad en la que se edifica la imagen de Venecia porque la ciudad funciona como caja de resonancia para lo que la reflexión con respecto a su condición le está revelando. Sólo la equiparación con una realidad que ha hecho de la vida un espectáculo maravilloso pero

⁴³⁰ S. Regazzoni, «Paseos venecianos», ob. cit.

⁴³¹ J Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en *Alguien que anda por ahí*, ob. cit. pág. 548.

⁴³² *Ibid*, pág. 549.

ilusorio puede despertar en la mujer la conciencia de un parecido existencial. Cortázar subraya esta coincidencia cuando afirma que: “Venecia empezaba a moverse delicadamente, a pasar por ella que la miraba como un ojo fijo, clavado obstinadamente en sí mismo”⁴³³

Además, cuando Dora, haciendo referencia a algunos personajes literarios, compara la aventura de Valentina a la de algunas novelas ambientadas en Venecia diciendo: “*Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tazio, el bello Tazio y la peste*”⁴³⁴, resulta evidente que el autor concibe la realidad como una creación literaria y por lo tanto poética. Para Cortázar la realidad es un artefacto cultural en el que el hombre vive aplastado por las superestructuras mentales que no logra desenmascarar y sobre la que edifica su existencia. Igualmente Venecia eleva los palacios que han creado, a lo largo de los siglos, su imagen dorada sobre un andamiaje leñoso y de la misma manera, las escenografías teatrales están sostenidas por estructuras de madera. El análisis de la obra teatral de Accame confirmará esta correspondencia entre la realidad, el teatro y la ciudad de los dogos.

En este modo se comprende que el cambio de Dora de personaje pasivo y marginal a comentadora lúcida y cáustica corresponde a su toma de conciencia de la naturaleza de la realidad. Mientras que Valentina, al no lograr aceptar esta verdad deja de existir cuando termina el relato, como los personajes de la comedia que desaparecen cuando baja el telón, a Dora se le permite perpetuar su existencia afuera de la historia que a este punto revela su naturaleza de escenario. La que el autor-narrador ha relatado es una representación teatral y sus comentarios dialogando con los de Dora, como acotaciones exteriores representan el público. El cuento se cierra cuando el personaje de Valentina desaparece en la balsa fúnebre rumbo al cementerio, aceptando una condición existencial que no le permite existir fuera de la escena teatral con estas palabras: “Los cigarrillos o lo que fuera, qué importaba ya si ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina”⁴³⁵. Ese pajarito representa la muerte ya que mientras que las dos amigas estaban en Florencia Valentina, tras de haber transcurrido una noche con Adriano, otro amante ocasional conocido en Roma (no acaso su nombre es el de uno de los emperadores romanos), la mujer observa el cielo y viendo a un grupo de golondrinas ve que una de ellas “

⁴³³ *Ibid*, pág. 548.

⁴³⁴ *Ibid*, pág. 561.

⁴³⁵ *Ibid*, pág. 570.

se apartó de las otras, perdiendo altura, acercándose. Cuando parecía que iba a remontarse otra vez, algo falló en la máquina maravillosa. Como un turbio pedazo de plomo, girando sobre sí misma, se precipitó diagonalmente y golpeó con un golpe opaco a los pies de Valentina en el balcón.⁴³⁶

Este acontecimiento provoca en Valentina una fuerte sensación de miedo que ella describe pensando: “No hacía más que copiar el miedo de ella, quizá el miedo final de la golondrina desplomándose fulminada en un aire que, de pronto, esquivo y cruel había dejado de sostenerla”⁴³⁷.

Así como el ave que ya no está sostenido por el aire, el mundo en el que vive y se mueve, también Valentina empieza a percibir que las certezas sobre la verdad de su existencia y de la de su mundo ya no son suficientes y su miedo representa la incapacidad de aceptarlo, la voluntad de huir que la llevará a Venecia. Aquí por fin descubre y desvela los mecanismos de su existencia, su naturaleza de personaje. Por esto al final “acepta la golondrina” y se dirige hacia la muerte o sea el final de la representación.

Precisamente en este momento el lector ve el sipario que baja a espaldas de la mujer poniendo término al drama. A Dora, en cambio, está permitido sobrevivir al cuento, abandonar el escenario representado por la narración de 1954 y el personaje que había sido obligada a interpretar, para llegar a ser una persona, quitar la máscara para poder mostrar su cara porque ha sabido comprender que la vida, así como Venecia y el teatro, es una mentira. Es ella misma quien citando al dramaturgo estadounidense Eugene O’Neill, afirma: “*Life, lie, ¿no era un personaje de O’Neill que mostraba cómo la vida y la mentira están apenas separadas por una sola, inocente letra?*”⁴³⁸

⁴³⁶ *Ibíd*, pág. 544.

⁴³⁷ *Ibíd*, pág. 545.

⁴³⁸ *Ibíd*, pág. 553.

LA REALIDAD COMO LABERINTO DE ESPEJOS

7.1 Venecia es un sueño

Venecia es un sueño y precisamente en un sueño se funda la narración de la representación de Accame, como escribe Antonio Melis en la intrucción al libro⁴³⁹. No hay palabra más adecuada para definir esta obra de 1999 ya que el término une y mezcla la imagen de un deseo muy fuerte, maravilloso y, sin embargo, irreal, a la de un estado, una situación en que ficción y realidad se mezclan. Si se toma en consideración la definición más científica de la palabra no se puede prescindir de términos (imaginar, representar) que remiten al campo de la irrealidad y de la ficción ya que el acto de soñar está clasificado como “acción de imaginar sucesos y escenas mientras se duerme”⁴⁴⁰, “conjunto de escenas y sucesos que alguien se representa mientras duerme”⁴⁴¹ o “serie de escenas o sucesos imaginados”⁴⁴² mientras que al fijarse en el significado metafórico del sueño se comprende que su naturaleza más íntima queda en la voluntad de creer verdadero lo que real no es, ya que los diccionarios subrayan su falta de fundamento glosándolo con definiciones cuales: “cosa en cuya realización se piensa con ilusión o deseo”⁴⁴³ o “lo que carece de realidad o fundamento, generalmente proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse”⁴⁴⁴.

En ambos casos, sea que se haga referencia a una actividad cerebral inconsciente o a una actividad mental consciente se puede destacar que la característica principal del sueño es su desconexión de la realidad. De este modo la contextualización onírica de la comedia deja de ser simplemente el marco que rodea la historia y se convierte en el entramado mismo de la narración poniendo en tela de juicio en cada instante las certezas del espectador quien queda atrapado en un juego de cajas chinas que le quita el

⁴³⁹ “L’opera è imperniata sul sogno di una vecchia tenutaria di un bordello, ormai cieca, di raggiungere Venezia per ritrovare don Giacomo, il suo antico amore, da lei tradito e truffato.” A. Melis, en J. Accame, *Venecia*, Tulio Pronti Editore, Napoli, 2004, pág. 6.

⁴⁴⁰ Maria Moliner, Editorial Gredos, Madrid, 2007, pág. 2787.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² AA. VV. *Gran diccionario de la lengua española*, Sociedad General Española de Librería S.A, España, 1991, pág. 1775.

⁴⁴³ Maria Moliner, ob. cit.

⁴⁴⁴ Gran diccionario de la lengua española, ob. cit.

suelo bajo los pies cada vez que éste cree haber conquistado una idea definida y definitiva de lo verdadero.

La ambientación es un elemento fundamental de esta construcción ya que Venecia no es solo el lugar en que se desarrollan los acontecimientos de la segunda parte de la obra, sino que se convierte en una metáfora. Venecia, como las escenas de un sueño, aparenta una maravillosa realidad que no le pertenece ni existe. La ciudad véneta no es un lugar sino una máscara, una mentira encantadora que esconde su identidad detrás de una fachada ilusoria y luciente y muchos de los elementos que la integran desvelan esta naturaleza suya, a partir de su arquitectura hasta sus representaciones en el imaginario colectivo cruzando por sus tradiciones y símbolos. Venecia es una ciudad edificada sobre el agua. Los palacios góticos y las iglesias bizantinas cuya elegancia, finura y solidez todo el mundo admira, esconden detrás de las paredes imponentes, un fundamento hecho de barro y madera. La belleza Venecia apoya su esplendor en el barro así como la grandeza de su imperio se ha basado durante siglos en la inestabilidad y volubilidad de los comercios. Sin embargo esta estructura queda escondida bajo el agua que, así, se convierte en el basamento líquido del que emerge la ciudad. De este modo el agua, componente existencial y elemento estructural de la ciudad, deja de ser la sustancia transparente que limpia y desvela la verdadera naturaleza de los objetos para convertirse en algo que esconde y que crea (recrea), ya que el reflejo de la ciudad genera una imagen de la misma que pero no es real. Como la pipa pintada por Magritte, el dibujo que en cada instante se hace y rehace entre las olas ofrece a la ciudad una imagen de sí misma que además de ser ilusoria es parcial ya que no revela sino el disfraz de la verdad. Y sin embargo, así como el objeto reproducido por el pintor Belga es, para quien lo mire, precisamente lo que afirma no ser, el agua da vida a otra Venecia ya que la imagen reflejada asciende a nivel de verdad para quien la vea. Como las sombras asumen esencia de realidad en la cueva de Platón, de la misma manera la imagen que los turistas tienen de Venecia acaba por ser la a que se otorga el papel de verdadera.

7.2 Creación de la verdad

Este mecanismo de creación artificiosa de la realidad queda revelado en la escena que, en la obra de Accame, muestra la (falsa) llegada a Venecia y donde la absurdidad de los

diálogos entre los comediantes y la parodia de la descripción de la falsa ciudad a la cual, sin embargo, la Gringa cree por estar basada en los estereotipos y en las opiniones comunes, desencadena un efecto cómico cuya ironía muestra, sin que quepa duda alguna, que no hay realidad sino la que cada uno estima verdadera y por lo tanto, ésta es relativa y subjetiva y no absoluta y objetiva.

En esta escena se ve como las chicas que intentan convecer a la vieja de que están en Italia logran engañarla, y este a pesar de hacer referencia a elementos simbólicos del arte italiana que encuentran en la guía que pero colocan de manera equivocada en la ciudad véneta. Esto es posible por ser las convicciones que la Gringa tiene, basadas en las representaciones calcadas del imaginario turístico y en los lugares comunes que ha oído de don Giacomo. Estos estereotipos han logrado construir en la mente de la vieja una imagen de Venecia tan sólida y real que ni cuando las chicas, al describir lo que ven en la ciudad, se equivocan y nombran los coches, ella intuye la mentira, más bien las corrige, complementando con las nociones aprendidas de su viejo amante lo que le describen para hacer que la realidad colime con el convencimiento que tiene de ella:

RITA: Uy, Gringa. Si pudiera ver qué lindo, qué linda que es Venecia.
GRINGA: ¡Ah, es muy linda! ¿no?
GRACIELA: ¡Hermosa! Tiene calles de agua. Está toda llena de calles de agua.
GRINGA: Justo como decía don Giacomo. No me había mentido don Giacomo. Era un caballero. Tan buen mozo, con su bigote... ¿Y qué más?
MARTA: ¿Cómo y “qué más”?
GRINGA: Claro, ¿qué más se ve?
RITA: Hay edificios, automóviles, puentes.
GRINGA: ¿Automóviles? ¿ Y por dónde andan? ¿Por el agua?
GRACIELA: Automóviles, no (*la mira a Rita severamente*). Rita quiso decir botes.
GRINGA: Góndolas.
GRACIELA: ¿Qué?⁴⁴⁵

Tampoco cuando le dicen a la vieja que está en presencia del papa o, al describirle la ciudad, elencan nombres de monumentos romanos y de otras ciudades italianas, ella duda ni por un instante de estar en Venecia.

GRINGA: Chicas, díganme qué cosas lindas se ven desde aquí.

⁴⁴⁵ J. Accame, *Venecia*, ob. cit., pág. 64.

MARTA: ¿Qué cosas lindas...? Ah, sí... *(le hace gestos a Graciela de que saque la guía turística, Graciela la saca de la cartera)*

GRACIELA: Le vamos a decir todo lo que vemos. Bueno, *(lee)* “aquí en la orilla izquierda se ven ...las esculturas de Miguel Angel, conocidas por su enorme inspiración mítica; más allá encontramos...la torre de Pisa, famosa por su obliquidad” que quiere decir que está torcida. “En la otra orilla se ve el Vaticano con el Papa en el balcón”.

GRINGA : ¿El papa?

MARTA: Sí, vieja. ¡El Papa! ¡Saludálo!

GRINGA: ¿Y cómo es, el Papa? *(las chicas consultan entre sí y ninguna sabe)*

RITA: Es muy buen mozo, y muy bueno. Rubio, con los ojs azules y ahí está saludando desde el balcón con los brazos abiertos, como queriendo abrazar a toda la gente.

GRINGA: ¿Me ve a mí?

MARTA: A vos te mira en los ojos, ¡saludálo!

GRINGA: ¡Bendición, Santidad! ¡Bendición!

GRACIELA: Bueno, continuando con el paseo, *(lee en la guía)* a la otra orilla, se encuentra la espléndida Capilla Sixtina...

GRINGA: Ah, ¿es linda la Capilla Sixtina? Don Giacomo decía que era hermosa.⁴⁴⁶

Por lo tanto la representación logra su efecto no tanto gracias a la habilidad actoral de los engañadores, sino más bien por la ignorancia de las chicas y, sobre todo por la fe absoluta de la Gringa en sus ideas preconcebidas.

De hecho las tres señoritas están obligadas a confiar en la guía y a recrear una imagen del lugar que no puede sino corresponder casi perfectamente a la que la vieja guarda en su corazón y en su mente, ya que no saben ni dónde queda Venecia, como se ve en el diálogo que sigue la promesa de llevar la Gringa a Italia:

RITA: Graciela, ¿qué le decís vos a la Gringa? ¿No ves que está...? *(hace gesto para mostrar que está perdida. Silencio largo)*

GRACIELA: ¿Y qué hacemos?

MARTA: ¿Cómo qué hacemos?

GRACIELA: Que la Gringa quiere ir a Venecia.

MARTA: ¿Y?

GRACIELA: La llevemos.

MARTA: ¿Estás loquita vos? Solamente a esta caída del catre se le podía ocurrir darle bola a la vieja.

GRACIELA: ¿Por qué? ¿Queda muy lejos eso?

MARTA: No sé.

GRACIELA: Y bueno, averigüemos⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ *Ibíd*, Pág 72.

⁴⁴⁷ *Ibíd* pág. 30

Luego logran acertar la ubicación sólo gracias a la ayuda del Chato ya que las tres, aun mirando el mapa, no consiguen encontrarla porque, al oír las palabras de la vieja, han edificado para sí mismas otra imagen de la ciudad basada en sus conocimientos y, ya que estas están limitadas por la pequeñez de su mundo, ni siquiera pueden concebir la idea de que algo nombrado por la señora argentina se halle en otro continente. De este modo se rinden desconfiadas al percatarse de que Venecia no está en Venezuela a pesar de la semejanza de los nombres:

RITA: Mirá qué mapa.
MARTA: Uy, que quilombo de nombres. Buscá Venecia.
GRACIELA: A ver. Guyana Francesa. Venezuela. Por acá debe andar Venecia, con la v. Colombia...
MARTA: Se va de la letra.
RITA: Qué despelote. No está Venecia. (A Graciela) vos buscá por allá y nosotras buscamos por acá (*entra el Chato*).
CHATO: Dale, Rita, apurá.
GRACIELA: Ah, Chato, vení (*el Chato se acerca*)
CHATO: ¿Qué hay?
RITA: Vení, ayudanos. ¿Sabés dónde queda Venecia?
CHATO: ¿Venecia? Puede ser.
MARTA: Dale, negro. Ayudá.
CHATO: ¿Para qué quieren saber dónde está Venecia? ¿Van a viajar acaso?
[...]
CHATO: ¡Ya me he acordado! Está en Europa, en Italia, es una ciudad. La he visto el otro día en un programa de televisión...
GRACIELA: (*lo aparta*) Muestre en el mapa.
CHATO: (*busca y señala*) Aquí está.
MARTA: Y nosotros, ¿Dónde estamos?⁴⁴⁸

Sin embargo el engaño no lograría sin la fe ciega de la Gringa en sus convencimientos. Precisamente la ceguera de la vieja es la característica que permite que se realice toda la acción. La imposibilidad física de ver con los ojos le impide intuir la falsedad de la comedia y de enterarse de la (ir)real naturaleza del viaje mientras que la incapacidad de ver más allá de las apariencias y de las estructuras vacías del pensamiento común le impide comprender la falsedad de los estereotipos para vislumbrar la relatividad de la verdad.

Ella se conforma con lo que le ha contado don Giacomo sobre Venecia y no busca confirmación en los hechos, no intenta y no quiere averiguar si hay algo más o algo diferente detrás de la fachada luciente y encantadora de las construcciones.

⁴⁴⁸ *Ibid*, págs. 34, 36.

De este modo Venecia se convierte en la metáfora de la condición humana. Los viajeros que la visitan se conforman con la idea que tiene de ella, una idea creada de antemano al leer las guías o al escuchar las opiniones de quienes ya la visitaron. Y así no buscan o no quieren ver la debilidad de su estructura, la decadencia de su esencia, el vacío existencial de una ciudad que se ha convertido en un parque de diversiones para turistas. Admiran la maravilla y la solidez de los palacios y no se dan cuenta de la contradicción inscrita en el hecho de que están contruídos sobre el agua. Exaltan la finura de las construccione góticas pero no consideran cómo la austeridad de este estilo esté en oposición con el alma barroca de un lugar que ha hecho de la máscara su símbolo. Venecia es un sitio de contrastes tan extremos que llegan a cruzarse e invertirse y esto se puede ver precisamente durante el carnaval. Esta tradición, que hoy en día se ha convertido en una oportunidad comercial, representa en realidad lo que queda de una representación ontológica que en lo siglos de máximo esplendor de la ciudad subsistía durante meses. Venecia revelaba a sí misma. Al ponerse el disfraz los venecianos le quitaban la máscara a la ciudad porque en ese momento todas las relaciones se volcaban, lo papeles se disolvían detrás de las caretas, los colores y las formas se mezclaban para borrar las etiquetas y las definiciones que encierran los seres humanos en condiciones fijas que determinan lo que se debe ser para existir.

Sin embargo, la superficialidad de la mirada le queda al hombre aun cuando deja el papel de turista. De la misma manera el ser humano no pone en tela de juicio su identidad y la realidad que lo rodea ya que al hacerlo terminaría de ser. Si, se admite que, como escribe Luigi Pirandello: “In astratto non si è. Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così.”⁴⁴⁹

Porque

Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma. Ma che conoscenza può essere? È forse questa forma la cosa stessa? Sì, tanto per me, quanto per voi; ma non così per me come per voi: tanto vero che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quella che vi do io; e la stessa cosa non è uguale per tutti e anche per ciascuno di noi può di continuo cangiare, e difatti cangia di continuo.⁴⁵⁰

Entonces, si el ser humano renunciara a su identidad, o sea a la forma que los demás seres le atribuyen, saldría de un sistema de representación común, lo que es posible solo en caso de muerte o locura. Vitangelo Moscarda, el protagonista de la obra de

⁴⁴⁹ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, ob. cit. pág. 78.

⁴⁵⁰ *Ibid*, Pág 65.

Pirandello afirma: “Mi credevo un uomo nella vita, un uomo qualunque [...] potevo essere per me uno qualunque, ma per gli altri no; per gli altri avevo tante sommarie determinazioni, ch’io non m’ero date né fatte e a cui non avevo mai badato [...]”⁴⁵¹ Para hacer comprender al lector que no puede ser “uno” y si rechaza ser “cien mil” su destino es el de no ser “ninguno”. Precisamente la locura y el aislamiento son la suerte del Protagonista de Pirandello que llega a ser considerado loco cuando trata de quitarse la etiqueta (máscara) que le han puesto. Él mismo hace el análisis de su condición: – Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri non essere quello che mi si credeva.”⁴⁵². De la misma manera el protagonista de la obra de Julio Cortázar⁴⁵³, Horacio Oliveira, después de una larga búsqueda de la verdad y del absoluto (el cielo de la rayuela) comprende que no hay otra posibilidad de alcanzarla sino salir del sistema de representación común. Por eso Cortázar escribe:

A Oliveira le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaban centro, y que a falta de contorno más preciso se reducía a imágenes como la de un grito negro, un kibbutz del deseo (tan lejano ya, ese kibbutz de madrugada y vino tinto) y hasta una vida digna de ese nombre porque (lo sintió mientras tiraba el cigarrillo sobre la casilla cinco) había sido lo bastante infeliz como para poder imaginar la posibilidad de una vida digna al término de diversas indignidades minuciosamente llevadas a cabo.⁴⁵⁴

Y luego añade: “Pero decir: la vigilia contra el sueño era ya reingresar en la dialéctica, era corroborar una vez más que no había la más remota esperanza de unidad”⁴⁵⁵. Por esto la imagen que cierra el libro ve a Horacio sentado en el balcón de la ventana de un manicomio, a mitad entre la locura que lo espera si decide volver a la pieza, y la muerte, si decide echarse.

7.3 Muchos planos, muchas verdades.

Si en las obras de Pirandello y de Cortázar son las meditaciones y las conclusiones de los protagonistas las que ponen en muestra la relatividad de la realidad, en la obra de Jorge Accame esta misma idea se da de otra manera. El autor argentino ha sabido crear una

⁴⁵¹ *Ibid*, pág. 72.

⁴⁵² *Ibid*, Pág 104.

⁴⁵³ Cfr. J. Cortázar, *Rayuela*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2013.

⁴⁵⁴ *Ibid*, pág. 441.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

estructura de cajas chinas en las cuales los distintos niveles de realidad se mezclan confundiendo al espectador y haciendo que se pierda en un laberinto de espejos que lo deja desorientado y desamparado, destruyendo toda posibilidad de unidad de lo existente. De la misma manera el laberinto de las calles venecianas depista todo viajero quitándole la impresión de la totalidad que lo rodea y relativizando el concepto de espacio y de su posición en él, y por lo tanto de su lugar en la existencia.

A lo largo de la obra los actores cambian muchas veces su papel y lo mismo hacen los espectadores.

Al entrar al teatro los seres humanos se convierten en actores y en espectadores. Luego al comenzar la obra cada actor se transforma en un personaje y los espectadores dejan el nivel de la realidad para entrar en el mundo de la representación. Esta primera parte está caracterizada por descripciones y referencias a momentos de la vida de todo los días que hacen que el espectador logre establecer unos marcos espaciales y temporales que le permiten identificar un nivel de realidad en el cual insertarse. Es el pacto con el lector. Se trata de aquel momento de suspensión de la irrealidad que permite que todo lector/espectador acepte como verosímil la contextualización de la obra para seguir adelante.

Así la obra se abre con una escena de vida común en un burdel de Jujuy, en la que vemos a las chicas y al Chato, un cliente, empeñados en la preparación de una representación de baile:

CHATO: *(entra desde la calle, trae un órgano electrónico)* ¡Chicas! ¡Chicas!
¡Rita! *(entra Rita)*
RITA: ¿Qué hacés, Chato?
CHATO: Mirá el aparato este.
RITA: ¿Y eso?
CHATO: Está churo, ¿no?
RITA: A ver, vení, apoyálo acá *(le despeja la mesa)*. ¿De dónde lo has sacado?
CHATO: Me lo ha prestado el gordo Sarapura. Mirá lo que es, vamos a hacer capote con el aparato.
RITA: ¿Vos sabés tocar?
CHATO: Claro; me enseñó mi abuelo a tocar el acordeón. Este es más largo, hay que practicar más.
RITA: Voy a llamar a la Graciela para que venga a bailar. *(hacia adentro)*
¡Graciela! ¡Vení, que llegó el Chato! *(entra Graciela)*
[...]
RITA Bueno, vamos a bailar, Graciela. ¿Practicaste en el espejo como te dije?
GRACIELA: No.

RITA: Pero si te he dicho. ¿Y ahora cómo vamos a bailar? No te voy a decir los pasos de nuevo, ya te dije. Vos me seguís y hacés lo que podés. ¡Vamos, Chato!

CHATO: Pará que voy a arreglar la partitura. Atentas, va (*Chato toca una melodía popular y las chicas bailan, Marta ha entrado y las mira en silencio; termina el baile, se hace un silencio, las chicas se separan y descansan*) ¡Qué lindo como han bailado! Los changos las van a mirar con los ojos como huevo frito. ¿Se van a poner ropa?

GRACIELA: Una ropa negra con lentejuelas que le ha cosido la Rita, todo por aquí (señala el pecho).⁴⁵⁶

o peleándose para los clientes:

GRACIELA : (*al Chato*) Pará un cachito. (*A Marta*) ¿Qué historia de Venecia?

MARTA: Hace rato le da. Sale con la valija, se para ahí y dice que está en el puerto esperando el barco. ¿Qué, no la has visto nunca?

GRACIELA: No.

MARTA: Ah. Claro, como la señora se levanta clientes con plata y desaparece por varios días...

GRACIELA: ¿Qué querés decir?

MARTA: Eso, nomás. Que la señora no tiene clientes, tiene novios.

GRACIELA: ¿Y eso a vos qué te importa? Yo aporito guita igual ¿o no?

RITA: (*a Marta*) Dejálala tranquila. A su edad vos hacías lo mismo.

MARTA: ¡A su edad, a su edad! ¿Y qué te metés vos, si estoy hablando con ella?

[...] ⁴⁵⁷

Sin embargo luego, con la entrada en escena de la Gringa, empiezan a aparecer los primeros elementos de irrealidad, que no caben en los límites que definen la realidad que los actores y el espectador habían creado. Así se ve a la maîtresse que pretende estar esperando un barco, el Giulio Cesare, que la llevará a Venecia, sin casi darse cuenta de que es imposible que todo barco llegue a Jujuy, ya que la ciudad no está cerca del mar. De esta escena se comprende que la vieja está medio loca y por eso cuando afirma “No me voy a poder rajar nunca de aquí”⁴⁵⁸ se puede pensar que, como Vitangelo Moscarda y Horacio Quiroga, ella esté tratando de escapar de una realidad que ya no reconoce como suya. De hecho cuando añade las palabras de don Giacomo las chicas no entienden nada.

GRINGA: No me voy a poder rajar nunca de aquí. Si estuviera don Giacomo para ayudarme. Don Giacomo sí que era caballero. Me decía

⁴⁵⁶ J. Accame, *Venecia*, ob. cit., págs. 14, 16.

⁴⁵⁷ *Ibíd*, págs.18,20.

⁴⁵⁸ *Ibíd*, pág. 22.

“Clavelito, la voglio portare a Venezia”. Decía: “ tutto il mondo è bello, tutto, pero ce (*sic*) una città piú bella. E (*sic*) una città fatta sull’acqua.

GRACIELA: No le entiendo una mierda de lo que está diciendo.⁴⁵⁹

De este modo el espectador empieza a comprender que se está dejando este plano de realidad para pasar a otro. De hecho luego hay un momento de paso o sea la escena en la que las chicas y el Chato organizan los preparativos para la comedia. En este momento los cuatro están a mitad entre personajes y actores. Sin embargo, luego, al empezar la representación todos los papeles se transforman otra vez. Los personajes se convierten nuevamente en actores, la Gringa sigue actuando su personaje pero se convierte en la víctima mientras que el espectador empieza a estar confundido sobre cual sea su papel ya que al tener que entrar a otro nivel de realidad se da cuenta de la falsedad del andamio contextual que había armado al comienzo de la comedia y por lo tanto cabe dudar de la falsedad de todo tipo de referencia. Ya que el espectador está asistiendo a la puesta en acto de una comedia al interior de otra comedia, no le resulta tan extraña la posibilidad que todo lo que lo rodea, incluso la realidad que vive todos los días, sea una pieza teatral. En este caso se trataría de un teatro que pone en escena situaciones pertenecientes a la routine cotidiana vividas por personajes comunes precisamente como los personajes de la obra de Jorge Accame y, aún más, como los personajes de la comedia de Carlo Goldoni, el dramaturgo veneciano considerado el padre de la comedia moderna. De hecho hay disintos rasgos que ponen en relación la obra de Accame con el teatro de Goldoni. Además de la puesta en escena de personajes existentes, tomados de la realidad cotidiana quienes guardan su individualidad psicológica, y ya no de las máscaras fijas y vacías de la comedia del arte, se asiste a un conjunto de circunstancias que se estructuran a partir de una contextualización fuertemente arraigada en la realidad. El medio fundamental a través del cual ambos los autores consiguen este resultado es el uso de un lenguaje común y popular. Sin embargo si todos estos elementos le sirven al autor veneciano para cumplir una atenta observación de lo real y darle importancia, llevándolo a teatro, a Accame el uso de los mismos elementos que construyen en el espectador una idea de la verosimilitud de lo que ven, le sirve para demostrar, luego, la inconsistencia de esa misma verdad y por lo tanto la posible inconsistencia de la realidad en la que viven quienes estén mirando la representación, así como lo hace Cortázar.

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

Esta impresión queda confirmada en la escena que cierra la comedia. Es un final fantástico que deja a todos, actores y espectadores, perdidos en una dimensión onírica en la que espacio y tiempo pierden su valor absoluto y la farsa se vuelve real y viceversa.

Este proceso comienza cuando la Gringa empieza a sentir frío, señal de que el fin (de la comedia y de su vida) se está acercando. Al mismo tiempo las acotaciones dejan entender que lo que sigue es como una secuencia que se recorta del entorno y se desarrolla en un contexto que sólo existe en la imaginación; como si fuera una parentesis en la linealidad de la temporalidad y espacialidad compartida:

- GRINGA: Ah, sí. Se está poniendo fresco. ¿Por qué no me ponen esa mantita que traje?
- RITA: *(colocándosela)* ¿Está mejor?
- GRINGA: Sí *(suena la música. El Chato se sienta, deja de cantar y se le superpone la voz de Giacomo que ingresa lentamente tarareando una balada italiana. Las chicas y Chato quedan congelados. Giacomo va hacia la Gringa)*.
- GIACOMO: *(saca a bailar a la Gringa)* ¿Mi permette, Clavelito?
- GRINGA: ¡Don Giacomo! ¡Recibí su carta!
- GIACOMO: Clavelito, avevo tanta voglia di rivederla. ¿Balliamo?
- GRINGA: *(A las chicas)* Chicas, ese es don Giacomo. Vino a buscarme *(sale a bailar alrededor de la góndola)*.
- GIACOMO: ¿Le piace Venecia *(sic)*, Clavelito? Cui *(sic)* si sente il *(sic)* amore che galleggia sull'acqua.
- GRINGA: ¡Qué lindas cosas que dice, don Giacomo!
- GIACOMO: Clavelito, ¿Per ché *(sic)* mi hai abbandonato? Saremmo stati tanto felici.
- GRINGA: *(Le tapa la boca suavemente)* Perdóneme, don Giacomo. Estoy tan arrepentida. Le robé todo su dinero.
- GIACOMO: I soldi non importano, Clavelito. Ma noi... meritavamo stare *(sic)* insieme.
- GRINGA: Ahora estamos juntos, don Giacomo.
- GIACOMO: ¡Insieme per sempre! *(canta y bailan)* Bella, bellissima.⁴⁶⁰

La aparición de Giacomo, el personaje tal vez existido, tal vez imaginado, pero seguramente soñado por la Gringa, anula las referencias espaciales y temporales y translada a los integrantes del grupo a un espacio de ilusión. De este modo se cumple el proceso de paulatina desmantelación de la realidad que había acompañado al público y a los actores desde el comienzo de la representación llevándolos de la mano por las calles intrincadas de un laberinto del cual sólo la Gringa logra salir y lo hace eligiendo el rumbo evitado por Vitangelo Moscarda y tal vez por Horacio Oliveira, o sea la muerte. Por eso

⁴⁶⁰ *Ibid*, pág. 74.

después de haber bailado con don Giacomo, una figura que se halla entre realidad y sueño, la Gringa se entrega a la muerte y logra salir del dédalo en el cual las chicas y el Chaco quedan enredados.

Este momento de encanto es él que revela que no hay verdad absoluta y realidad en la que confiar y que la única manera de escapar a la lógica de un mundo que esconde este vacío detrás de los estereotipos, de las opiniones comunes poniendo en escena en todo momento una representación ilusoria es la locura o la muerte que solas permiten sustraerse a un sistema de máscaras identitarias que encierran en papeles existenciales vacíos como los de la comedia del arte.

- GRINGA: ¡Amore mio! (*bailan unos instantes más la Gringa se siente cansada*) Don Giacomo, ¿me acompaña a la góndola? Quisiera sentarme a descansar un ratito. Estoy rendida, hacía tanto que no bailaba. (*Giacomo la acompaña y la Gringa se sienta otra vez entre las chicas, luego se recuesta y apoya la cabeza sobre el respaldo de una silla, Giacomo sale lentamente sin dejar de mirarla*) Adiós, don Giacomo. Adiós. (*Chato se levanta despacio y empieza a remar de nuevo. También las chicas cobran vida otra vez*). Gracias, chicas, por traerme a Venecia. Es hermosa. (*de pronto queda quieta y deja de hablar*)
- MARTA: Se durmió.
- RITA: ¡Ay, dios mío! Graciela, ¿No está...?
- GRACIELA: (*Acerca el oído al pecho de la Gringa*) Sí (*le pasa suavemente la mano por la cara, como para cerrarle los ojos y se persigna*).⁴⁶¹

Sin embargo las chicas y el Chato que no han compartido el momento del baile, el momento fundamental para la comprensión de la estructura profunda de lo que los rodea, quedan atrapados en los entresijos de una dimensión cuya indeterminación provoca vueltas y contorsiones que los dejan perdidos y sin rumbo. La nieve que cae, confirmando uno de los tantos clichés oídos por la Gringa de don Giacomo, revela que ya no podrán salir del teatro del mundo en el cual siempre estarán obligados a poner en escena el papel que sus máscaras les impone:

- CHATO: Y bue. ¿Qué se va a hacer, pues? ¿Qué se va a hacer? (*Cae nieve*)
- MARTA (*parpadeando*) Chicas, ¿Qué es esto?
- RITA (*parpadeando también y refragándose los ojos*) No sé. Está frío.
- CHATO: (*extendiendo la mano*) Nieve. Está nevando.
- MARTA: (*extiende el brazo también*) ¡Nieve!
- RITA: (*se pone de pie*) Qué lindo ¿no? Parece frangollo blanco.
- CHATO: ¿Has visto?
- GRACIELA: Volvamos, che.

⁴⁶¹ *Ibid*, pág. 76.

RITA: Sí. Hay que arreglar todo para el velorio.
MARTA: ¿Y dónde va a ser?
CHATO: Allá. En Jujuy, pues. ¿Dónde más va a ser? (*Silencio*)
RITA: (*abriga el cuerpo de la Gringa y las chicas la ayudan*) Dale, Chato, remá.
GRACIELA: (*permanece de pie, atrapa un copo de nieve y lo desmenuza entre sus dedos, mirando hacia atrás, mientras Chato empieza a remar*) Chicas, está muy lejos Jujuy ¿no?⁴⁶²

7.4 Don Giacomo y Chato

En estas últimas secuencias el personaje fundamental es el de don Giacomo. Su aparición introduce al momento revelador del baile y es su ida la que marca el regreso a un sistema de referencias compartidas. Es él quien abre y cierra la paréntesis de discernimiento y penetración de la verdad, sin embargo, a pesar de su papel, es un personaje cuya naturaleza está envuelta en la ambigüedad.

No aparece nunca en carne y hueso, y sólo sabemos de él a través de las palabras de la Gringa y hasta en la última escena, cuando saca a bailar a la vieja señora, no hay la certeza de su existencia ya que cabe opinar que su aparición se da sólo en la imaginación de la maîtresse y por lo tanto el don Giacomo que aparece no sea sino un sueño.

Los elementos que caracterizan su identidad concurren a reforzar la atmósfera de indeterminación, de confusión y de mentira ínsitas en toda representación. Su nombre, Giacomo, y su proveniencia, Venecia, juntos a su papel o sea el de enamorado, no pueden sino relacionarse a Giacomo Casanova, el gentilhomme veneciano cuyas célebres empresas amorosas están asociadas a la ciudad véneta. Además las palabras de la Gringa, que revela haberlo conocido en un teatro, fortalecen la sospecha de su irrealidad ya que cabe pensar que la persona de quien la vieja se ha enamorado sea en realidad un simple personaje, o sea una máscara, un papel detrás del cual se escondía una identidad diferente.

A pesar de éso, es su búsqueda la que da la salida al falso viaje y, al final, es su aparición la que lo cierra desvelando la naturaleza onírico-irreal de la aventura, la ridiculez de los estereotipos culturales, la falta de absolutismo y univocidad de las coordenadas físicas (tiempo y espacio) y por lo tanto la artificialidad y la ilegitimidad de la pretendida unidad del andamio de la realidad.

⁴⁶² *Ibid*, págs. 76,78.

De este modo don Giacomo parece ser la metáfora de la inquisición del hombre sobre la verdad de lo existente, la naturaleza de su identidad y el papel que cumple con respecto a la realidad en la que está metido. Por eso la indeterminación que rodea éste personaje, la opacidad que esconde su ser, y la borrosidad de las líneas que dibujan su figura, sugieren la vaguedad ya de la pregunta ya de una respuesta que no puede ser determinada y absoluta porque después de los horrores de los conflictos mundiales y de los descubrimientos de Einstein y Freud, no solo la vida, sino la esencia misma de lo existente y del ser humano se han hecho relativos. Ya no es posible una solución unívoca y absoluta, porque la noción misma de absoluto ha sido abolida y quienes la busquen sólo corren el riesgo de perderse en un laberinto del que no hay salida.

Precisamente ésta es la suerte que le toca a Chato, el otro personaje masculino de la comedia cuya figura necesariamente se opone a la de don Giacomo.

Si el amante veneciano es una figura romántica, casi poética y fantástica, cuya imagen está dibujada sólo por las palabras de la Gringa, y solo con ella está puesta en relación, Chato es un hombre real, cuyas necesidades y deseos bastante prosáicos lo vinculan estrictamente a las chicas definiendo, de este modo dos grupos separados cuyos destinos, al final de la comedia toman direcciones muy diferentes.

El Chato es el primer personaje que aparece en la escena, solo, y es el primero que habla. Se le otorga, por lo tanto, el encargo de abrir la comedia mientras que don Giacomo es el que abre el viaje de búsqueda. De eso se comprende que los dos personajes masculinos están relacionados a dos niveles bien diferentes: el de la abstracción para don Giacomo y el de la efectividad para el Chato. En seguida se lo ve mientras, al servicio de las chicas, toca un instrumento musical para que éstas bailen y la referencia a su capacidad de tocar permite al autor insertarlo en una situación real y concreta que ya desde el comienzo denota a este personaje como real y existente. Luego sus pretensiones sexuales enfatizan esta condición:

CHATO: (*a Rita*) ¿Vamos?
RITA: ¡Qué! ¿Ahora?
CHATO: Y sí, ahora.
RITA: Pero si ya anoche te he dado...
CHATO: Oh, pero ha sido anoche. Además tengo ganitas ahora.
RITA: Esperá hasta más tarde, ¿meta? Estoy cansada. Recién terminé de bailar.⁴⁶³

⁴⁶³ *Ibid*, pág. 16.

El papel que desenvuelve el Chato en el burdel no es muy definido ya que está a medias entre el colaborador y el cliente aficionado pero, su figura no es confusa y escurridiza como la de don Giacomo. Sus instintos lo califican como hombre de carne y hueso mientras que la manera con la que resuelve el problema del idioma italiano indica cierta pragmatidad pero también una superficialidad que roza la ingenuidad:

- MARTA: Sí. Porque si vas allá y no sabés hablar el italiano, no te entienden nada. ¿Y vos sabés hablar el italiano?
- CHATTO: Por supuesto que hablo italiano. Es bien fácil. Tenés que ponerle una *i* o una *e* a todo lo que decís. Y ya estás hablando italiano. Si vos querés decir por ejemplo: “¿Querés pinchar?”, tenés que decir: “¿Quére pinchare?”. También tenés que cambiar la *c* por *ch*. Si querés decir “Cuesta quince pesos cada (*hace gesto con la mano*)”, se dice: “Cuesti quinche pesi cadí (*hace el mismo gesto con la mano*)”. Y ya hablás italiano.⁴⁶⁴

Sin embargo a lo largo de la comedia el Chato desempeña diferentes papeles y personajes. Es el cliente de burdel en las primeras escenas, y luego al empezar la comedia se convierte en el piloto del avión, luego en vendedor de pochoclos y por fin en el gondolero. Así que mientras que la figura de don Giacomo no está bien definida pero su identidad no se modifica nunca, el Chato sufre el tratamiento opuesto: desde el comienzo no deja que quepan dudas con respecto a su existencia y a su identidad, sin embargo ésta demuestra ser algo inestable y no definitivo.

De este modo se comprende que, aunque los dos personajes masculinos sean tan diferentes que sus papeles se oponen a lo largo de toda la comedia, ambos indican que no hay ninguna posibilidad de determinar la identidad y, nuevamente, que las únicas maneras para salir de esa trampa que es la necesidad de clasificar lo existente con las etiquetas fijas son la muerte (don Giacomo se esfuma en el olvido con la Gringa) o la locura ya que, como dice Unamuno:

La lógica – dice – es una institución social y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos pero palpables.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ *Ibid*, pág. 42.

⁴⁶⁵ M. De Unamuno, *El que se enterró*, en:

http://www.jesusfelipe.es/migueldeunamuno.htm#EL_QUE_SE_ENTERRÓ el día 10.11.13.

LUISA VALENZUELA Y EL PODER DE LA PALABRA

8.1 Callar es morir

En una entrevista aparecida en la revista universitaria *Deodoro*, Luisa Valenzuela dijo que: “La literatura más que hablar a favor o en contra, lo que busca es indagar, cuestionar”⁴⁶⁶. Con esta afirmación la autora argentina reconoce la capacidad de la literatura de investigar las profundidades de una realidad mucho más compleja de lo que aparece y por lo tanto, de manera implícita reconoce que hay una diferencia entre lo que se manifiesta en superficie y las reales razones de los acontecimientos. Durante un encuentro de carácter literario organizado por la universidad de Venecia en mayo de 2013, la periodista y escritora ha explicado su visión de la diferencia entre estos dos tipos de escritura.⁴⁶⁷ Según su opinión el periodismo se basa en una escritura de tipo “horizontal” ya que relata juntando elementos, mostrando relaciones y revelando conexiones de causa y consecuencia entre hechos y acontecimientos que están en un mismo plano, el de lo visible, de lo acesible, y sólo hay que recojerlos. La escritura literaria, en cambio, es de tipo “vertical” porque quiere profundizar, ir a la raíz, buscar las motivaciones y desenmascarar los mecanismos y para hacerlo tiene que superar la barrera de lo evidente, del ¿qué? Para abismarse en el mar del ¿por qué? De este modo la escritura se configura como el elemento revelador de la naturaleza más íntima de la realidad así como lo había hecho el laberinto para Borges y el doble para Bioy Casares. La autora misma lo confirma diciendo que “Yo a la realidad la tengo que escribir, porque tengo que entender donde está la metáfora, qué se simboliza, qué se está diciendo más allá de lo que aparenta ser dicho”⁴⁶⁸.

El empleo de un verbo de deber, más bien que uno de voluntad o de placer indica que el uso de la escritura como método de indagación es una necesidad para Valenzuela porque la realidad tiene que ser analizada para ser comprendida. La autora cuenta este episodio:

⁴⁶⁶ J. Quintá, «Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas», en *Deodoro*, Editorial de la UNC, Córdoba, septiembre de 2012, pág. 11.

⁴⁶⁷ Cfr. Luisa Valenzuela conversa con Susanna Regazzoni Margherita Cannavacciuolo en: <http://www.incrocidicivilta.org/>, el día: 20.05.14.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

Hace muchísimos años cayó en mis manos un libro del sicólogo estadounidense Theodore Reik. No recuerdo el título, pero sí la impresión que me causó la experiencia registrada: en la clínica sicoanalítica de cierto hospital urbano aparecían mucho más síntomas de neurosis, y sobre todo de traumas emocionales, entre algunos hijos de familias burguesas que entre los hijos de prostitutas. Grande era el desconcierto de los terapeutas, hasta que atando cabos comprobaron que los más enfermos resultaban ser aquellos en cuya familia se guardaba algún secreto vergonzoso –aunque el secreto no atañera en absoluto al paciente, aunque el paciente ignorara hasta la existencia del secreto –. Los hijos de las prostitutas, en cambio, vivían sus problemas a plena luz: la ausencia total del padre, los nacimientos ilegítimos, la promiscuidad y los abortos de las madres, esas vicisitudes también factibles pero absolutamente inmencionables en casa de los burgueses. El veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura.⁴⁶⁹

Al leer estas palabras y considerando que la escritora también ha expresado que “la realidad tiene más secretos, más vericuetos de lo que la gente considera estrictamente la realidad”⁴⁷⁰, se comprende por qué para ella la comprensión de las razones más profundas de la manifestación de lo real es fundamental. No hacerlo provocaría un estado de malestar, casi de enfermedad que comprometería la posibilidad de vivir. Además Francisca Jiménez informa que en una entrevista la autora reveló que:

Una cosa que a mí me interesa mucho es todo aquello que nos ha marcado sin que nos demos cuenta [...]. todo aquello que uno no puede expresar y que después ve aflorar de una manera totalmente nociva para aquél que trató de ignorar la verdad. Eso puede ser, eso es casi una posición ética.⁴⁷¹

Con estas palabras la escritora se refiere no sólo al silencio impuesto por el régimen dictatorial que supuestamente marcó la existencia de su nación y de su vida, sino también a la construcción cultural dominante que a lo largo de los años, quizás de los siglos, ha determinado la creación de papeles específicos para hombres y mujeres favoreciendo el discurso masculino con respecto al femenino porque, como hace notar Silvia Ruzzi: “El poder del lenguaje ha sido siempre dominio exclusivo del hombre,

⁴⁶⁹ L. Valenzuela *Escritura y secreto*, FCE/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, México 2003, pág. 22.

⁴⁷⁰ L. Calvera, «LUISA VALENZUELA, la visión múltiple de la realidad», en: <https://mujeresdelmilenio.wordpress.com/category/1-reportajes/luisa-valenzuela-la-vision-multiple-de-la-realidad/>, el día 02.05.14.

⁴⁷¹ F.N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras» en: http://www.luisavalenzuela.com/imagenes/prologo_generosos_inconvenientes.pdf, el día 08.05.14.

gracias al cual el varón se ha adjudicado la capacidad de nombrar a las cosas⁴⁷². Con respecto a esas formas de silencio, la escritura de Luisa Valenzuela, al relatar esas voces que han sido calladas en el pasado, tiene una carácter fundamental, de salvación porque si el silencio es un mal que desgasta el ánimo humano desde el interior, la escritura que libera la voz y el conocimiento es el antídoto.

Samantha Basile relaciona el acto de escribir con el proceso psicoanalítico utilizado por Freud quien ayudaba a los enfermos a través de la terapia verbal que “cura el paciente por verbalizar sus historias personales⁴⁷³. Según esta autora, Luisa Valenzuela actúa de la misma manera al escribir, por ser éste un mecanismo típico de los autores posmodernos quienes buscan la verdad para que se asome la real naturaleza de su personalidad. Citando a Lacan opina que Valenzuela “manifiesta la búsqueda de la verdad a través del psicoanálisis⁴⁷⁴ porque este método “presents us with the birth of truth in speech, and thereby brings us up against the reality of what is neither true nor false⁴⁷⁵.

La escritura, la palabra, por lo tanto es lo que revela la verdad y lo hace a través de la confrontación entre lo femenino y lo masculino. Según Díaz “el discurso feminista ha demostrado que el lenguaje no es un sistema lingüístico que representa la realidad tal y como es sino que es una construcción social que refleja un punto de vista en particular, el punto de vista dominante.”⁴⁷⁶. Según Silvia Ruzzi una de las características fundamentales del lenguaje de Luisa Valenzuela es: “el cuestionamiento del lenguaje como instrumento de poder y el acto de la escritura en sí⁴⁷⁷ mientras que Carmen De Mora opina que, a través del uso del lenguaje Valenzuela “llega a constituir un ‘abretesésamo’ productor de la narración, el cual se dispone por encima del referente y lo domina⁴⁷⁸. Por lo tanto es a partir del cuestionamiento de la legitimidad del lenguaje como método de representación de la realidad que la escritora argentina hace empezar

⁴⁷² S. Ruzzi, «Luisa Valenzuela y Caperucita Roja», en: <http://es.scribd.com/doc/38524059/Luisa-Valenzuela-y-Caperucita-Roja>, el día 06.05.14.

⁴⁷³ S. Basile, «La realidad se construye por la mezcla de sus contrapuntos», en: http://www.academia.edu/4130200/La_realidad_se_construye_por_lamezcla_de_sus_contrapuntos el día 04.05.14.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ J. Lacan, *Écrits: a selection*. Trans. Alan Sheridan, Tavistock Publications Limited, London, 1977; pg.

47.

⁴⁷⁶ G. Díaz, M. I. Lagos, *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, pág. 178.

⁴⁷⁷ S. Ruzzi, «Luisa Valenzuela y Caperucita Roja», ob. cit..

⁴⁷⁸ C. De Mora, «El cuento argentino del postboom» en: Foro Hispánico, el relato breve en las letras hispánicas actuales, Editorial Rodopi B.V., Amsterdam, 1997, pág.31.

su análisis de la idea de verdad. Ella misma afirma que “El lenguaje es en sí mismo una forma de la máscara: cubre y devela a la vez. Las palabras son antifaces que ocultan sentidos ulteriores sin que se pueda acceder nunca al último de todos.”⁴⁷⁹. Esta idea de la contraposición entre el discurso femenino y el masculino tiene que ser evaluada a la luz de los acontecimientos históricos, sociales y políticos que estremecieron Argentina en los años 70 y obligaron a la escritora a trasladarse a los Estados Unidos. El Proceso de Reorganización Nacional perpetrado por la dictadura militar podía ser llevado a cabo exclusivamente en el ámbito de una situación política legitimada. Por esto la construcción del consenso por la junta militar se apoyó en la elaboración de rituales compartidos que, como afirma Marta Morello-Frosch⁴⁸⁰, evocaran esos procesos de inclusión y exclusión sobre los cuales se basa la construcción de la sociedad. Según la autora del ensayo «The subversion of ritual in Valenzuela’s *Other weapons*»:

Ritual discourse is primarily – although not exclusively – gestural and dramatic, and ritual performances can contribute effectively to the maintenance of the *status quo* in society. In this function, it has been often used by repressive regimes or institutions as a tool to exert social control.⁴⁸¹

En el ámbito de la manipulación de los rituales, las mujeres “as subaltern subjects, have always been coparticipants in ritual practices. However, the actions presumed consensual nature, belying a denial of female agency in such a consensus”⁴⁸². Es a partir de esta condición que evoluciona la percepción de un discurso masculino como aparato de la opresión social y por lo tanto como instrumento fracasado de descripción de la realidad. Raymond Williams estima que: “Valenzuela combate el seguir ciegamente por detrás de una verdad fija y autoritaria. Así se pone en cuestión la suficiencia de la palabra para expresar verdades”⁴⁸³. Por esto en el cuento «El deseo hace subir las aguas», frente a la manifestación de la capacidad de su deseo de modificar la realidad, la protagonista no logra encontrar la palabra que describa la situación que era “un caleidoscopio de luz que era como agua y de golpe ella supo y trató de encontrar la

⁴⁷⁹ J. Quintá «Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas», en *Deodoro*, ob. cit. pág. 11.

⁴⁸⁰ M. Morello-Frosch, «The subversion of ritual in Valenzuela’s *Other weapons*», en: <http://www.thefreelibrary.com/The+subversion+of+ritual+in+Luisa+Valenzuela's+'Other+Weapons.'-a017839019>, el día 06.05.14.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ R. L Williams. *The Post-modern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*, St.Mary’s Press, New York, 1995; pág. 1.

palabra porque la había leído en uno de los libros y no encontró la palabra tan exquisitamente veneciana y quedó diciendo es la, es la, la [...]”⁴⁸⁴, la autora, con respecto a este episodio refiere que:

Todo muy claro y sencillo, de no ser porque siempre algún misterio late, a veces muy oculto, en toda creación literaria. En este caso el misterio conlleva dos instancias, una sola elucidada. Esta última se centra en la búsqueda de un nombre: la protagonista [...]. Se trataba del nombre del reflejo de las aguas en los cielorrasos de Venecia. Me llevó años dar con él, ninguno de mis amigos italianos lo conocía; debe ser dialecto veneciano, alegaban. Hasta que por fin llegué a la Serenissima, la bella ciudad de los canales, y en la universidad donde debía dar una conferencia lo primero que hice fue plantear la pregunta. Allí, un profesor local supo darme la respuesta: lo slusego, me dijo, acentuando y estirando la ú y suavizando las eses.⁴⁸⁵

Por lo tanto, la palabra ha perdido su capacidad de simbolizar la realidad por ser instrumento de un discurso dominante e incompleto. Lo que hace Luisa Valenzuela es subvertir esta relación dispar gracias a la parificación de lo femenino y lo masculino a través del lenguaje para que éste llegue a ser otra vez una manifestación metafórica del mundo. Ruzzi opina que: “en su narrativa las mujeres no son seres superiores a los hombres sino que se encuentran a la misma altura”⁴⁸⁶ y Basile explica que:

Además de utilizar la palabra de manera femenina y masculina a la vez, Valenzuela expande la experiencia narrativa para que incluya al lector y a los protagonistas. Toma partes de la realidad de cada uno para después combinarlas, creando un mundo que abarca la perspectiva de todos y que se aproxima al máximo a la verdad [...] Con la combinación de lo masculino con lo femenino, Valenzuela muestra que el género verdadero no es único sino que es multidimensional”⁴⁸⁷

La autora misma confirma que:

El juego del lenguaje dice una verdad que tenemos que reconocer, por eso, en un momento, deja de ser un juego para convertirse en un desentrañamiento. Si se quiere que algo diga algo, se tiene que empujar los límites. Todos los límites, incluso lo de la desmesura, así las cosas dicen algo distinto a lo que ya se sabe.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», en *Simetrías*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1997, págs. 46, 47.

⁴⁸⁵ L. Valenzuela «El cuento por su autor», en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-213781-2013-02-13.html> el día 06.05.14.

⁴⁸⁶ S. Ruzzi, «Luisa Valenzuela y Caperucita Roja», ob.cit.

⁴⁸⁷ S. Basile, «La realidad se construye por la mezcla de sus contrapuntos», ob. cit.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

8.2 Escribir es comprender

Por lo tanto, también para Valenzuela, así como para Bioy Casares, la verdad se manifiesta a partir de dos elementos opuestos, pero si para el autor de «Mascaras venecianas» era necesaria una confrontación, una toma de distancia, para la escritora argentina es a partir de la unión de estos elementos que se accede a una comprensión mayor, porque la yuxtaposición revela la concomitancia de diferentes aspectos y obliga a buscar la verdad que queda escondida detrás de las apariencias que por ser evidentes, son incompletas. Basile escribe que:

Con un lápiz y una hoja en blanco, Valenzuela descalifica la legitimidad de la realidad autoritaria para dar luz sobre una verdad integral. Luisa Valenzuela hace que el lector piense en verdades veladas pero válidas y vivas. Anima al lector a cuestionar conceptos fijos de la realidad, proponiendo más preguntas que respuestas. Es su meta porque rebela contra la verdad fija y abarca una plétora de realidades. Se quita la máscara de una realidad machista, autoritaria y fija para que se revelen verdades escondidas. Valenzuela asegura que es exactamente la yuxtaposición y posterior unión de temas escondidos con sus contrapuntos superficiales que componen el mundo verdadero. Según la escritora, en el mundo cada elemento es tan verdadero como el otro.⁴⁸⁹

Y Luisa Valenzuela, respondiendo a una pregunta sobre la naturaleza de la realidad explica que:

Hay un *branching* de la realidad; esta se ramifica. La física actual te lleva, por ejemplo, a una metafísica, pero no creo que podamos hablar de diferenciaciones. Creo en una sola realidad, no en mundos paralelos. Lo que sucede es que vemos la realidad con anteojeras. Lo que propongo es aceptar como real movimientos del espíritu o energéticos que la gente se resiste a aceptar como reales. ¿Qué realidad podemos tener si no comprendemos el valor de lo denotativos? Hasta una simple palabra es diferente. Y la realidad puede ser espiralada, concéntrica, helicoidal. Mi conjetura literaria, modesta, esta visión lateral de las situaciones. Hay una definición de un navajo: “El mundo hay que verlo dos veces; una mirada agudizada, perspicaz, de frente y simultáneamente, la visión lateral, sin foco, del mundo de las sombras, lo lateral, lo que no se ve”. No se puede decir “esto es la realidad”, “estos son los sueños”, así sucesivamente. Los navajos, en cambio, ven lo simultáneo.⁴⁹⁰

De estas palabras se desprende la razón por la cual, para Valenzuela, la escritura es una ganzúa para la comprensión de la realidad. Como revela la palabra misma, comprender viene del latino ‘comprehendere’, y está formada por la conjunción ‘cum’ y por el

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ L. Calvera, «LUISA VALENZUELA, la visión múltiple de la realidad», ob. cit.

verbo 'prehendere', por lo tanto significa literalmente "prender con", "cojer juntos". Así la escritura de Valenzuela que quiere juntar en sí misma el discurso femenino y el masculino sin que uno prevalezca sobre el otro, representa literalmente una real y profunda com-comprensión de la realidad y de todas las verdades y los aspectos que la integran.

Basile escribe que:

Valenzuela rompe con el molde de tener una autoridad establecida en su obra mediante la mezcla de las voces narrativas (la de la narradora con los protagonistas) y por la mezcla de acontecimientos (reales con artificiales). No confía en la verdad según un personaje, es decir desde un único punto de vista aunque sea propio de la narradora.⁴⁹¹

La necesidad de una pluralidad de voces y de papeles remite al cuento de Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia» en el cual la asunción de diferentes papeles, por parte del autor-narrador y de su interlocutora, sirve para relativizar la absolutez de la verdad. Sin embargo en el cuento del autor de *Rayuela* las modificaciones identitarias de los personajes tienen también la función de desenmascarar la falsedad de la presunta exclusividad del concepto de identidad demostrando que a la pluralidad no puede corresponder la unidad, mientras que esto no se verifica en la escritura de Valenzuela para la cual es precisamente la coexistencia de muchas voces que genera la totalidad ya de la realidad ya de la identidad. De hecho la palabra "unívoco" significa precisamente "una voz" y esto es precisamente el mecanismo que la autora rechaza admitiendo, como Cortázar, que la identidad no puede ser una entidad única, pero creyendo, diversamente del escritor argentino, que esta es la fusión de una multiplicidad. Por esto en el cuento «El deseo hace subir las aguas», el intento, por parte del protagonista masculino, de disfrazarse para alcanzar su objetivo fracasa. Valenzuela escribe que: "El sacó de la valija las capas negras que habían traído para esa oportunidad, las dos máscaras venecianas que una amiga había tenido la genial idea de regalarles. Y nada"⁴⁹². Las máscaras, tan reveladoras para Bioy Casares y Cortázar pierden su importancia en la escritura de Luisa Valenzuela que posiblemente ha superado la concepción disyuntiva del ser y aunque reconoce la posibilidad de la fragmentación del yo logra ir más allá de la sensación de desamparo que esta situación había generado en los autores post-

⁴⁹¹ S. Basile, «La realidad se construye por la mezcla de sus contrapuntos», ob. cit.

⁴⁹² L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», en *Simetrías*, ob. cit. pág. 43.

vanguardistas, para aceptarla y convertirla en un mecanismo de exploración y análisis de la realidad.

Hay que evaluar la posibilidad de que este cambio de perspectiva sea fruto también de la diferente posición identitaria alcanzada por América Latina después del “boom” literario que, a partir de los años 60, y gracias precisamente a las obras de esos autores que habían sabido aprovechar la distancia para generar una confrontación que les revelara el valor de su unicidad, había logrado reclamar para el continente una autonomía cultural que les permitió liberarse de la presencia de Europa como segundo término o interlocutor de un discurso identitario que a partir de ese momento se bastaba a sí mismo.

Todo eso emerge de manera evidente en el cuento «Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja»⁴⁹³. Aquí la autora: “reformula el cuento Caperucita Roja con el objetivo de mostrar una interpretación diferente de la niña protagonista”⁴⁹⁴ y muestra como la identidad no sea algo absoluto, constante y fijo sino que se compone de muchas facetas que son las manifestaciones de las diferentes instancias que perturban el ánimo humano. Por eso el cuento, metáfora del viaje iniciático que parte de la infancia y permite enfrentar la selva de la vida para alcanzar la vejez, se cierra con la declaración de una identidad que se reconoce en una alteridad múltiple cuando la protagonista afirma que: “Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco”⁴⁹⁵, aludiendo a su ser, al mismo tiempo Caperucita, la abuela y el lobo. De este modo la autora remite al título en el que invierte la función de prótasis y apódosis puesto que ya no es la afirmación principal (yo soy Caperucita Roja) que depende de la condicional (si esto es la vida) sino el contrario porque lo que el cuento demuestra es precisamente la imposibilidad de establecer una referencia unívoca para aquella etiqueta identitaria que es el nombre. De este modo, definiendo la vida en función de la identidad la autora plantea una duda sobre la esencia misma de la realidad ya que al decir que “si esto es la vida yo soy Caperucita Roja” no permite respuesta a la pregunta: si yo no soy Caperucita Roja, ¿qué es la vida?.

De este cuento se ve como la autora, subvertiendo las funciones del lenguaje haya sabido empujar sus límites para hacerle evidenciar una verdad más profunda de las apariencias que cuestiona la esencia misma de la realidad a partir de la coexistencia de la

⁴⁹³ L. Valenzuela, «Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja», en *Simetrías*, ob. cit.

⁴⁹⁴ S. Ruzzi, «Luisa Valenzuela y Caperucita Roja», ob. cit.

⁴⁹⁵ L. Valenzuela, «Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja», ob. cit. pág. 97.

pluralidad en la unidad. La intención de Luisa Valenzuela al escribir los «Cuentos de Hades» era la de hacer que el lector, yendo más allá del final feliz se enterara de la naturaleza sexista y patriarcal de los tradicionales cuentos de hadas que, como destaca Francisca Jiménez, “han surgido directamente del infierno con el fin de someter a la mujer”⁴⁹⁶

Gabriel García Márquez hablando de Macondo, y por lo tanto de América Latina, escribe que: “El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”⁴⁹⁷. Si, leyendo esta frase, se considera la importancia del papel masculino en el ámbito de la historia, aparece evidente, como opina Sofía Ruzzi, que desde las más remotas orígenes del mundo el hombre se ha adjudicado un rol preponderante de creación a través de la detención del uso exclusivo del lenguaje. Sin embargo la evidencia de que, como decía Bioy Casares, “la vida es más compleja de lo que suponen”⁴⁹⁸ induce Valenzuela a evidenciar el valor de la voz femenina como portadora de características diferentes pero también fundamentales para una comprensión más profunda.

Dicen que la literatura femenina está hecha de preguntas
Dicen que la literatura femenina, por ende, es mucho más realista que la otra.
Preguntas, incertidumbres, búsquedas, contradicciones.
Dicen que la literatura femenina está hecha de fragmentos.
Repito que es cuestión de realismo.
Está hecha de desgarramientos; jirones de la propia piel que quedan adheridos a alguna hoja no siempre leída y legible.⁴⁹⁹

Por lo tanto allá donde la voz masculina asegura, la femenina duda, si el discurso masculino absolutiza, el femenino relativiza, cuando uno establece, el otro busca y esto se da precisamente por las características ínsitas en las diferentes naturalezas de ambas condiciones cuya parcialidad ya no puede ser suficiente a explicar la laberinticidad de la realidad post-moderna que, pero se refleja en la complementariedad de las diferencias. Por esto Jiménez afirma que: “Valenzuela siente especial predilección por cuestionar en sus textos los roles genéricos”⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ F.N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras», ob. cit.

⁴⁹⁷ G. G. Márquez, *Cien años de soledad*, Mondadori, Barcelona, 1999, pág. 9.

⁴⁹⁸ *Ibíd*, pág. 17.

⁴⁹⁹ L. Valenzuela, «Escribir con el cuerpo» en *Peligrosas palabras*, en: <http://peligrosaspalabras.blogspot.it/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html>, el día 07.05.14.

⁵⁰⁰ F.N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras», ob. cit.

8.3 «El deseo hace subir las aguas»⁵⁰¹

Hay que considerar que la obra de Valenzuela se inserta en el marco histórico y cultural del posmodernismo que según Diana Amador Molina se denota

como una fuerza problematizadora de la cultura actual que cuestiona las interpretaciones del generalmente llamado “sentido común”, así como de los postulados culturales aceptados como “naturales”. Sin embargo, el posmodernismo admite que sólo puede ofrecer respuestas provisionales, limitadas y determinadas dentro de contextos específicos.⁵⁰²

El cuestionamiento de las interpretaciones tradicionales y de las convenciones aceptadas, si no ha dado ninguna respuesta cierta lo que ha provocado es eliminar los límites establecidos y determinados, de hecho Molina reconoce que la subversión, típica de la escritura de Valenzuela, “es un rasgo que Frederic Jameson identifica con la discontinuidad característica del posmodernismo”⁵⁰³ por esto “El posmodernismo ha traído consigo un debate particular sobre los márgenes y los límites de las convenciones sociales y artísticas aceptadas. Por supuesto, la trasgresión de las convenciones aceptadas es una actitud típicamente posmoderna”⁵⁰⁴

Molina reconoce la posibilidad de que la eliminación de los límites entre los papeles y entre los géneros artísticos, sea la metáfora de la disolución de la frontera que dividía claramente arte y vida, es decir ficción y realidad.

Después de la fractura representada por el modernismo, o sea por la experiencia artística de las vanguardias, la posmodernidad parece recuperar la narración y el mito. En verdad no los recupera sino que los deshace: todo se vuelve semiserio, provisional y se convierte en pretexto. Detrás de la máscara no hay una cara.

Por esto, como los autores analizados en precedencia, también Luisa Valenzuela se sirve de la ciudad de Venecia como ambientación de una aventura literaria. El cuento «el deseo hace subir las aguas» pone en escena la historia de una pareja determinada a consumir la primera noche de boda en la que los estereotipos culturales designan como

⁵⁰¹ Aunque este cuento haya aparecido por primera vez en el libro *Simetrías* de 1993, se considera aquí su sucesiva publicación de 2013 en el periódico *Página 12* [<http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-62443-2013-02-13.html>, el día 06.05.14] como manifestación de la actualidad de su contenido.

⁵⁰² D. M. Amador Molina, «Aspectos esquematizados de género en relatos cortos de Luisa Valenzuela», en: <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014483/014483.pdf> el día 08.05.14.

⁵⁰³ *Ibidem.*

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

la ciudad del amor. Pero en el relato ese lugar parece perder importancia para dejar que el papel principal sea desempeñado por la relación de los amantes y por la “desmedida dimensión de su deseo”⁵⁰⁵. Sin embargo, a lo largo de la historia se verá como la ambientación en ese lugar es funcional a la puesta en escena de una alteración de los modelos tradicionales de la vida conyugal y del viaje de boda, que cuestiona precisamente la existencia de ese límite entre ficción y realidad que empuja al lector a buscar una verdad alternativa a la convencional. El deseo ocupa el papel principal en la historia. No sólo es el sujeto activo a partir del título, sino que se le otorga el privilegio de iniciar el cuento, como a señalar cual deberá ser la llave de lectura de todo el texto. La autora empieza la narración escribiendo que “el deseo, como la luna llena, hace subir las aguas”⁵⁰⁶. Como ya se ha dicho, en Venecia el agua tiene el papel fundamental de reflejar la materialidad de la ciudad generando una imagen especular que se confunde con la enmarcada por el azul del cielo. Sin embargo, el agua, al mismo tiempo, esconde los cimientos de madera y barro, materiales pobres, humildes y gastados por el tiempo pero sin los cuales los deslumbrantes palacios y la poética riqueza de lo que sobre ellos está apoyada no podría existir. De este modo el Adriático representa precisamente esa línea de separación entre realidad y ficción que el posmodernismo ha puesto en duda y el hecho de que las aguas suban, invadiendo ese plano que generalmente se considera el de la verdad simboliza la necesidad apremiante de buscar una respuesta, de no conformarse con lo establecido. Por esto Valenzuela se pregunta: “¿Pero el deseo de quién en este caso? ¿El de ella que quería pasar su noche de bodas a orillas del canal? ¿El de él que quería pasar su noche de boda simplemente? ¿el del canal que quiso verlos de cerca, meterse en cama con ellos en lo posible?”⁵⁰⁷ aludiendo, con cierta ironía al hecho de que es la misma realidad la que se mete en la vida de los hombres, incitándolos para que la busquen y la reconozcan. Con respecto a la ironía la autora considera que:

Se necesita de una mirada dual para ver las cosas. Y la ironía te permite ver las cosas desde otro ángulo. Si estamos instalados siempre en el drama, nos perdemos mitad de la luz de la situación, o mejor dicho los claroscuros. La ironía, el humor negro, macabro, rompen el patetismo y permiten abrir una compuerta hacia otro lugar para ubicar la mirada.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», ob. cit. pág. 46.

⁵⁰⁶ *Ibid*, pág. 43.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ F.N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras», ob. cit.

Y añade:

Al buscar comprender, entender, hace falta sonreír porque el humor abre puertas que otras modalidades cierran. Primero, abre las puertas de la censura. Nadie piensa que los temas serios pueden ser tomados en broma. Segundo, el humor abre las puertas de la autocensura: hay cosas que cuesta mucho decir las y se puede hacer si se dicen con humor. [...] El sonreír logra llevarte por situaciones laterales.⁵⁰⁹

El hecho de que sea el deseo la razón para la cual ese límite entre vida y arte se desplaza hace intuir el papel que Luisa Valenzuela le atribuye en el contexto de la existencia. La autora misma comentando una pregunta sobre su obra *El mañana*⁵¹⁰ dice que “resultó ser [...] un bildungsroman de la edad adulta para alcanzar el meollo de la propia identidad, es decir, el reconocimiento del propio deseo”⁵¹¹ de este modo asociando el deseo a la naturaleza más íntima de la identidad. Francisca Jiménez escribe que en la obra de Valenzuela “el deseo se presenta sin pudor y en todas sus modalidades: Erótica (pasión por el cuerpo), literaria, (placer por la escritura), y psicológica (curiosidad) insaciable”⁵¹². Es posible trazar una línea entre el acto sexual y la escritura, por ser el coito la expresión física del deseo, de la identidad así como la escritura lo es de la necesidad de saber, de conocer de investigar la realidad. Ambos representan una manera de satisfacer esa necesidad fundamental que es la conciencia de la verdad profunda y disimulada por las apariencias. Por esto la autora afirma que al escribir con el cuerpo “siento que estoy viva y una forma de felicidad me corre por la sangre”⁵¹³ y a Gwendolyn Díaz responde que: “Cuando se está escribiendo con el cuerpo está todo integrado, *eros* y *logos* actúan ambos en equilibrio”⁵¹⁴

El deseo, por lo tanto, al desempeñar el papel principal en el ámbito de un cuento que relata la historia de un matrimonio y del sucesivo viaje a Venecia, trastoca los cánones tradicionales que ven en la celebración de la boda uno de los mayores alcances en la vida, sobre todo de la mujer, y en la ciudad de los dogos la concretización de lo que debería ser el sueño de una pareja recién casada. En realidad Luisa Valenzuela le quita importancia a la boda, que llega a ser simplemente un pretexto para la satisfacción de la pasión sexual, y a la meta del viaje. La narración empieza en el momento en que los amantes llegan a Venecia después de haber celebrado el desponsal ya que la autora

⁵⁰⁹ L. Calvera, «LUIZA VALENZUELA, la visión múltiple de la realidad», ob. cit.

⁵¹⁰ L. Valenzuela, *El mañana*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2010.

⁵¹¹ J. Quintá «Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas», ob. cit. pág. 11.

⁵¹² N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras», ob. cit.

⁵¹³ L. Valenzuela, «Escribir con el cuerpo» ob. cit.

⁵¹⁴ G. Díaz, M. I. Lagos, *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, ob.cit. pág. 41.

escribe que “se acababan de casar dos días antes”⁵¹⁵, sin embargo pronto informa el lector de que “ella no había reservado su cuerpo hasta la boda, había reservado su emoción”⁵¹⁶, aludiendo de este modo al hecho que aunque respetando las costumbres tradicionales que preven la pureza de la novia, la razón no es la condisión maquinal o la subordinación a un sistema de valores masculinos y patriarcales compartidos por la sociedad, sino su emoción, o sea algo estrictamente relacionado con la complacencia de su propio sentir y con su personalidad más íntima. Luego la autora, en un breve flashback presenta los novios como dos personas que comparten el mismo nivel de educación e igualmente insertados en el mundo del trabajo y escribe que “se habían conocido en la facultad, juntos se recibieron empezaron a trabajar”⁵¹⁷ sin embargo añade que “ni tiempo tuvieron para compenetrarse con las voluptuosidades de la carne”⁵¹⁸. Como ya se ha dicho la manifestación del deseo físico es, así como la escritura, una manera de buscar lo que está en profundidad ya de lo humano, ya de la verdad escondida detrás de las apariencias y de los formalismos. Y, así como la escritura revela la verdad en la unión de los elementos diferentes, también la expresión del deseo necesita la compresencia de dos voluntades. De hecho, cabe subrayar que al referirse de manera singular a una pareja, se está hablando, en realidad, de una entidad plural y la escritora ya había subrayado la diversidad que unía a los novios al comienzo del relato aludiendo a las diferentes razones que los impulsaban. Lo que tenían en común era la celebración de la noche de boda. Por esto Valenzuela sigue afirmando que “se fueron a vivir juntos y pudieron intuir que la voluptuosidad los esperaba a la vuelta de alguna esquina esquiva”⁵¹⁹. El deseo se hace apremiante sucesivamente a la primera forma de unión. El lugar que eligen para cumplir el “milagro tan largamente entrevisto”⁵²⁰ es Venecia y la autora informa de que “ella lo pronunció primero”⁵²¹ señalando no sólo que es la mujer la que toma la iniciativa, sino también atribuyéndole el derecho de palabra, que ella tendrá en otra ocasión durante la narración. El hombre tiene derecho sólo a dos palabras de desesperación y resignación cuando, frente al rechazo de su mujer de entregársele, lamenta: “como ya estipulamos”⁵²². Sin embargo las palabras pronunciada

⁵¹⁵ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», ob. Cit, pág. 43.

⁵¹⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ *Ibidem.*

⁵²⁰ *Ibid*, pág. 44.

⁵²¹ *Ibid*, pág. 43.

⁵²² *Ibid*, pág. 46.

por ambos son muy pocas y quedan insertadas en la narración sin que ni un verbo declarativo ni los elementos de puntuación manifiesten la presencia del discurso directo que, de este modo se confunde entre las narraciones de la autora, como si ésta quisiera dar mayor importancia a las acciones y a las emociones de los dos enamorados y buscara evitar que la atribución de la palabra, que siempre es un medio de poder, desequilibrara la relación y influenciara la interpretación del lector monopolizando su atención y su simpatías y por lo tanto ofreciendo una visión incompleta y distorsionada de los hechos.

Además de quitar importancia a la celebración del matrimonio que se convierte en una simple circunstancia cumplida en función de la persecución de un objetivo mayor, ya que el narrador dice que “hasta habían decidido casarse formalmente para tener una verdadera noche de bodas”⁵²³, Luisa Valenzuela disminuye también la sensación que la ciudad de Venecia provoca en la pareja recién casada. De hecho, Venecia siempre ha despertado reacciones muy intensas en quienes la ven por primera vez. Sarmiento, lastimando la caída de la grandeza perdida exclamaba: “¡Venecia! ¡Pobre esqueleto de república! [...] ¡Tus maravillas están ahí de pié aun, como cadáveres petrificados”⁵²⁴, Lucio Mansilla, a pesar de su uso de Venecia como simple marco narrativo finalizado al resalto de su personalidad, no pudo evitar de reconocer que “Venecia no es una ciudad, Venecia es una idealidad, un sueño”⁵²⁵. También Rojas llorando la gloria del pasado alababa la ciudad recordando “la íntima grandez de su abolengo, los brillos exteriores de un esplendor bizantino”⁵²⁶. La revolución artística vanguardista ha modificado el papel literario e identitario de la ciudad, pero no ha logrado modificar la reacción de asombro provocada por quienes se encuentran frente a ese lugar que puede existir aun estando fuera del tiempo y del espacio. Por esto la mujer de Borges refiere que el marido amaba tanto la ciudad que hasta había considerado la idea de mudarse allá. El protagonista del cuento de Bioy Casares, cuyas impresiones reflejan las del autor, despertándose en la capital de provincia véneta manifiesta “un estado de ánimo en que se combinaban, en perfecta armonía, la exaltación y la paz”⁵²⁷ y afirma que “me creí en un sueño. No, fue más extraño aún”⁵²⁸. Todas estas sensaciones denotan que nadie ha

⁵²³ *Ibid*, pág. 44.

⁵²⁴ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, ob. cit. pág. 268.

⁵²⁵ L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, ob. cit.

⁵²⁶ R. Rojas, *Cartas de europa*, ob. cit. pág. 222.

⁵²⁷ A. Bioy Casares, «Máscaras venecianas» en *Historias desafortadas*, ob. cit. pág. 22.

⁵²⁸ *Ibidem*.

quedado indiferente frente a esa entidad urbana que ha superado los límites de la materialidad para convertirse en un tema, un símbolo o una metáfora, sin embargo, la pareja que protagoniza el relato de Luisa Valenzuela ni se da cuenta de lo que los rodea en el momento en que llegan a destino ya que, en cuanto aterrizados en Italia “ del aeropuerto en Roma corrieron a la stazione Termini, de tren al vaporetto sin mirar el paisaje y ya se había hecho oscuro y Venezia, Venezia surcada de reflejos y esa cama que los estaría esperando”⁵²⁹. De Venecia, que aquí está mencionada con su nombre italiano, así como las otras referencias geográficas, probablemente por querer insertar el lector en un contexto determinado que asegure la presencia de la pareja en la ciudad, los dos no ven nada, solo reflejos por estar de noche, y por no querer ver nada más de lo que les interesa. Aun en este momento, frente a un lugar tan maravilloso, el verdadero protagonista de la frase y de sus pensamientos, es el deseo, simbolizado por la cama que los está esperando. En cambio de entregarse a la romántica contemplación y hundirse en la fascinación y el encantamiento de la historia, los novios descritos por Valenzuela persiguen empecinadamente sólo la pasión. Cuando llegan a la pieza y ésta desilusiona sus expectativas, poniendo en peligro la posibilidad de llevar a cabo el objetivo por el que habían ido allá, consideran que “las espaldas de Venecia [...] son espaldas cualesquiera”⁵³⁰ evidenciando el hecho de que lo único de especial, de maravilloso que podía tener la ciudad estaba en función de su ardiente deseo.

De este modo quitándole importancia al matrimonio y a Venecia, Luisa Valenzuela confirma la centralidad del deseo como núcleo de la narración, por lo tanto éste se configura como el focus de un ritual que se va construyendo y organizando desde el comienzo del relato.

El sociólogo francés Émile Durkheim que se ha ocupado del análisis de los rituales religiosos y de su relación con la sociedad, ha codificado el mecanismo del rito, identificando algunos elementos comunes y necesarios para que un acontecimiento pueda ser considerado un rito⁵³¹. Durkheim ha determinado que debe verificarse la asociación física de un grupo de personas. Según el sociólogo francés, al crecer la dimensión del grupo, aumenta el potencial de generación de efectos rituales intensos. Además una condición esencial es la existencia de un focus de atención compartido y la conciencia de eso. Collins explica que el número de cuerpos, de personas implicadas es

⁵²⁹ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», ob. Cit, pág. 45.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Cfr. R. Collins, *Teorie sociologiche*, Il mulino, Bologna, 2001.

fundamental ya que precisamente la presencia y la cantidad generan, una excitación que revela el poder del grupo, sin embargo esta energía sólo es potencial hasta que no se focalize y se convierta entonces en realidad. Igualmente es necesario alcanzar un tono emocional común. Collins escribe que no es fundamental el carácter del sentimiento común. Éste puede ser arbitrario ya que cualquiera emoción compartida por el grupo puede ser un ingrediente en la construcción de un fuerte estado de intensidad ritual. Otro elemento del ritual es la presencia de los objetos sagrados que están representados por todo lo en que se focaliza el grupo durante el ritual. Un objeto sagrado puede ser un artefacto material al cual se atribuye mucho respeto, así como una o más personas, palabras, ideas o gestos. Para que el rito se cumpla debe verificarse un aumento de la fe y de la energía emocional de quienes participen al rito. Durkheim escribe que:

Une fois les individus assemblés il se dégage de leur rapprochement une sorte d'électricité qui les transporte vite à un degré extraordinaire d'exaltation. Chaque sentiment exprimé vient retentir, sans résistance, dans toutes ces consciences largement ouvertes aux impressions extérieures : chacune d'elles fait écho aux autres et réciproquement.⁵³²

Al leer esta esquematización se ve que todo el relato de Luisa Valenzuela se configura como la descripción de la celebración de un ritual. La historia comienza con la manifestación del objetivo o sea el focus que es la realización de la vida conyugal. No hay un grupo de personas presentes, sin embargo se puede considerar que los novios actúan frente a la sociedad y por lo tanto cumplen esos gestos rituales que el pensamiento común tradicional espera de ellos. Además hay una emoción general compartida que es la felicidad por la nueva pareja. Los objetos sagrados pueden ser todos aquellos acontecimientos que representan etapas que generalmente se consideran necesarias y típicas de la construcción de una vida matrimonial. En este ámbito se insertan la despedida de soltero del novio, el matrimonio mismo, el viaje de boda a Venecia.

Sin embargo, hay muchos indicios que demuestran una modificación no tanto con respecto al esquema, sino a su contenido. Es posible reconocer en el relato la estructura del ritual y sus elementos, pero su significado, su contenido es diferente. El focus ya no es la romántica idea de la vida conyugal, sino la más prosaica celebración del coito. De este modo la pareja se aleja del grupo de personas ya que la emoción compartida no es

⁵³² É. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960, pág. 308.

simplemente el amor, sino también la pasión erótica. El deseo físico no sólo existe sino que es también el principal factor de acción, de puesta en acto del ritual. Los objetos sagrados pierden importancia. De hecho ya se ha demostrado como el matrimonio y el viaje a Venecia se consideran como eventos marginales. También la despedida de soltero se da por casualidad ya que se verifica sólo porque “Él en el camino se encontró con amigos, fueron a tomar unas copas para festejar y festejaron y festejaron como locos y cuando volvió a casa a altas horas de la noche la encontró a ella dormida pero la despertó para contarle que había tenido su despedida de soltero, y ambos rieron”⁵³³.

Sin embargo nuevos objetos asumen la sacralidad necesaria para la celebración del ritual. Collins explica que la forma y la calidad de los objetos, así como la intensidad del ritual, dependen de la dimensión del grupo. Por esto ritos intensos, que implican la presencia de una comunidad evocan emociones fuertes y crean símbolos hacia los cuales se experimenta una sensación de deferencia y respeto de carácter sagrado así como efigies, dogmas y emblemas políticos como las banderas. Por la misma razón los rituales que hacen referencia a grupos más restringidos y privados, cargan de significación los gestos, el vestuario, las fórmulas del lenguaje típicas del grupo mismo. La tipología de los símbolos solicitados corresponde a la estructura del grupo que los ha producido.

Por lo tanto, los nuevos símbolos del ritual son los que tienen que ver con la celebración de la noche de boda y son: la pieza del hotel Danieli, el canal y las aguas de Venecia, las máscaras que los amantes quieren utilizar para evocar la atmósfera ambigua de la ciudad. Pero, precisamente la incapacidad de estos objetos de cumplir con su papel demuestra su importancia en el alcance de la celebración del rito. Cuando llegan y descubren que “estar estaba, la cama, pero al costado [...] desplazada, ciega. [...] La habitación no miraba al canal, miraba a una pared sombría”⁵³⁴, y por lo tanto uno de los objetos revela su carácter de no sacralidad, el rito no se puede cumplir ya que “ella entonces se negó a que él la tocara”⁵³⁵. A este punto también los demás símbolos pierden su importancia. Por esto las máscaras ya no sirven para nada y no obstante “él se puso a interpretar personajes para ella, para que amainase el llanto [...]. ella seguía llorando, ella quería un canal”⁵³⁶.

⁵³³ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», ob. Cit, pág. 44.

⁵³⁴ *Ibid*, pág. 45.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibid*, pág. 46.

El ritual no puede ser cumplido, porque faltando uno de los elementos de la estructura no podría alcanzar su finalidad que es la de dar a los participantes un nuevo patrimonio emocional. Además si se considera que en este momento de la narración los dos personajes están separados por la diversidad de sus voluntades, es evidente que la satisfacción del deseo no llevaría a esa comprensión profunda de la realidad que puede ser alcanzada sólo gracias a la compresencia de elementos diferentes.

El hecho de que, como afirma Collins, los símbolos correspondan a la estructura del grupo que lo ha producido permite trazar un paralelo entre la ciudad de Venecia y la pareja. Como ya se ha dicho la ciudad es un lugar donde la fusión entre real e irreal es ontológica y la existencia de una verdad escondida detrás de los estereotipos fijados y aceptados por el imaginario común representa la verdadera naturaleza de su existencia. De la misma manera los amantes de Luisa Valenzuela no aceptan la inclusión y por lo tanto la participación a un discurso tradicional compartido por una sociedad que califica a sí misma a través de los rituales sino que vuelcan, sin negarlos, estos mismos ritos para demostrar que puede existir otra verdad, otra manera de clasificar la existencia que, sin embargo, se inserta en una estructura de la realidad válida y vigente que sólo tiene que ser aceptada.

Según Durkheim la religión, por ser una creencia, es la representación colectiva de la fe en la sociedad misma y el ritual es una forma de cerimonia a través de la cual los individuos confirman su apertenencia a esa realidad colectiva. Así como la religión hace distinción entre sagrado y profano, de la misma manera la sociedad establece una demarcación entre los la integran y los que quedan afuera de sus límites por no reconocerse en sus objetos sagrados. En esta dinámica son fundamentales los símbolos. Durkheim subraya el hecho de que la elección del objeto es arbitraria, lo que determina su carácter sagrado es la manera en la que el grupo se refiere al objeto, y eso define el ritual, la acción llevada a cabo por el grupo. Una vez elegido el objeto el grupo dispone de un mecanismo para manifestar su identidad, y la diferencia con otros grupos que tienen objetos de culto diferentes determina la pertenencia. Por esto el objeto, el totem es el símbolo de la sociedad y el ritual es una manifestación de pertenencia. Este sentido de pertenencia es necesario para el hombre ya que lo define. Collins escribe que “La dipendenza dell’individuo dalla società è intima. La società ci da la nostra lingua e le

nostre idee e di conseguenza permea la nostra coscienza. La società ci distingue dalla natura”⁵³⁷.

Si la sociedad es lo que define el individuo y el ritual es el mecanismo para reiterar este sentido de inclusión, la modificación no tanto de las componentes del ritual, cuanto de sus símbolos quiere mostrar que puede haber otra manera de definir la existencia, y también la realidad puede y debe ser puesta en tela de juicio. Y esto es precisamente lo que los enamorados del cuento logran ya que en el momento en que los objetos sagrados vuelven a cumplir con su deber y el ritual puede realizarse, la realidad misma se modifica. Luisa Valenzuela escribe que:

Y los despertó la luz del día porque habían olvidado correr los cortinados, y entraba una brisa intensa y los distrajo de su encono un maravilloso reflejo en el cielorraso, una reverberación feérica de cambiantes colores que ondulaba y se mecía allí, contra el blanco cielorraso recargado de estucos, un caleidoscopio de luz que era como aguas⁵³⁸

La ciudad anónima y sombría a la que no habían prestado ninguna atención la tarde anterior se ha llenado de luz, colores y reflejos. El cielo que los cubre ya no es el negro manto de la noche sino el cielorraso blanco y sobre todo “allí estaba el canal, corriendo al pie de la ventana”⁵³⁹. La irrealidad, el sueño, la imaginación se ha vuelto real y esto acaece precisamente en el momento en que los novios “cogieron y cogieron y cogieron”⁵⁴⁰ o sea en el momento en que alcanzan el focus del ritual, en el momento en que los dos elementos opuesto se juntan para realizar una unidad. El deseo de los dos protagonistas ha logrado modificar lo real mostrando que puede existir una versión diferente de la verdad.

A través del rechazo del discurso tradicional que se reconoce en los símbolos de ritual la autora demuestra que no es de la división o de la prevalencia de un elemento sobre otro que se puede indagar la naturaleza de la existencia, sino de su unión.

⁵³⁷ R. Collins, *Theoretical sociology*, ob. cit. pág. 241.

⁵³⁸ L. Valenzuela, «El deseo hace subir las aguas», ob. Cit, pág. 46.

⁵³⁹ *Ibid*, pág. 47.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

CONCLUSIONES

El recorrido realizado siguiendo las huellas de la ciudad de Venecia a través de las obras de algunos de lo más importantes autores y autoras argentinos, ha puesto en evidencia las grandes modificaciones identitarias cumplidas por el continente americano en el último siglo.

Si las investigaciones científicas han sentado las bases para que se considerara como verdadero un nuevo modelo de realidad, más adecuado a la esencia americana, la literatura del nuevo mundo ha sabido aprovechar la ventaja ínsita en la naturaleza fantástica de su esencia para dar voz a este cambio.

Como se ha visto, las evoluciones formales de las ciencias han sido acompañadas por un cambio esencial en el ámbito artístico del cual se ha considerado, aquí, la manifestación literaria argentina.

Del viejo continente había venido una escritura naturalista y realista. En Europa estos estilos habían logrado porque supieron expresar las características de un mundo cuya historia está marcada por las cumbres intelectuales de la filosofía griega, y la revolución científica empezada por Galileo. Sin embargo en América han debido dejar el paso a la estética de lo fantástico, del realismo mágico y de lo real maravilloso. Estas escrituras, son fruto y expresión de una realidad que, para buscar su independencia, se ha caracterizado de manera opuesta a la que define Europa. Por esto ha plasmado su esencia a partir de los excesos de su increíble y desaforada naturaleza. Esta es la razón por la cual la literatura hispanoamericana puede manifestar de manera más lograda y cabal el nuevo modo de concebir la realidad.

En su libro *Concierto barroco*, el escritor Alejo Carpentier ambienta la narración en Venecia. De este modo el autor cubano sugiere que sólo la naturaleza contradictoria de un lugar caracterizado por el contraste entre una morfología gótica y una semántica barroca puede reflejar la esencia de América Latina. De hecho, según el escritor cubano, el Nuevo Mundo sólo puede ser narrado a través de una escritura barroca que logre expresar sus excesos y la capacidad de coexistencia de sus contradicciones. Rosalba Campra subraya que precisamente estas oposiciones “sembrano sostenere certe tendenze della narrativa latinoamericana attuale quali l’insistenza sull’ironia o

sull'allusione parodica, sulla creazione di un mondo di riferimenti non solo a partire della realtà ma anche da altri testi"⁵⁴¹.

Esta naturaleza contradictoria es precisamente la característica que permite al continente americano ser la realidad que mejor logra relatar y dar cuenta del cambio existencial que ha hecho el mundo más complejo pero, quizás, más interesante.

Esto porque lo existente se funda precisamente en la coincidencia de elementos opuestos.

El físico estadounidense Brian Greene explica que:

There are two foundational pillars upon which modern physics rests. One is Albert Einstein's general relativity, which provides a theoretical framework for understanding the universe on the largest of scales [...]. The other is quantum mechanics, which provides a theoretical framework for understanding the universe on the smallest of scales [...]. Through years of research, physicists have experimentally confirmed to almost unimaginable accuracy virtually all predictions made by each of these theories. But these same theoretical tools inexorably lead to another disturbing conclusion: As they are currently formulated, general relativity and quantum mechanics *cannot both be right*. The two theories underlying the tremendous progress of physics during the last hundred years [...] are mutually incompatible.⁵⁴²

Estas palabras revelan que, también si considerada desde el punto de vista científico, la totalidad de la realidad se basa en la coexistencia de elementos incompatibles. Sin embargo existe. Esto demuestra que la verdad no estriba en la separación y en la confrontación, sino que, posiblemente, se define a partir de la unificación. La realidad se ha vuelto tan compleja y enredada que hasta un intento de explicación basado en una contraposición dicotómica se convierte en una simplificación.

De la misma manera, Venecia sigue existiendo a pesar de las muchas contradicciones que la determinan. Es una ciudad eterna pero vive fuera del tiempo. Sus palacios de mármol y estucos apoyan en una base de barro y madera. La unicidad de su esplendor se debe a la coexistencia de cuatro estilos arquitectónicos diferentes: románico, gótico, el del renacimiento y, en menor medida, barroco y. Si Venecia existe es porque los seres humanos han sabido superar la diferencia ontológica que divide hombre y naturaleza logrando un difícil equilibrio.

La ciudad de los dogos se esconde detrás de una máscara teatral que probablemente no dejará nunca vislumbrar su verdadera cara. Sin embargo la oposición ínsita entre la cara

⁵⁴¹ R. Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Edizioni Arcoiris, Salerno, 2013, pág. 7.

⁵⁴² B. Greene, *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, en: cfile205.uf.daum.net/attach/141EBD484EE5A30219CDD4, el día 29.05.14.

y la máscara le permite mezclar realidad y ficción confundiendo estos dos planos para revelar que la existencia es demasiado eterogénea y articulada para conformarse con una definición única. Si no se puede expresar con precisión lo que es Venecia, tampoco se puede determinar con seguridad lo que no es.

El físico italiano Carlo Rovelli en su libro *La realtà non è come ci appare*, opina que: “La nostra cultura, che tiene Sienza e Poesia separate, è sciocca, perché si rende miope alla complessità e alla bellezza del mondo, rivela da entrambe”⁵⁴³. Esto se vuelve evidente al considerar que, confirmando lo escrito por Luisa Valenzuela, la ciencia demuestra que la comprensión de lo real sigue el rumbo de la unificación más bien que de la división.

De la misma manera la literatura hispanoamericana está abandonando la estructuración dual que preve una realidad aparente y una escondida, la oposición entre la mismidad y la otredad, el uno separado del dos, para sugerir que precisamente en la unión de los opuestos se puede esconder la respuesta.

La escritura confirma así la opinión de Antonio Tabucchi quien consideraba que: “la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasie, e la letteratura sembra che si occupi solo di fantasie, ma forse dice la verità”⁵⁴⁴.

Es así que, quizás, el texto neofantástico de Borges, Bioy Casares, Cortázar, Accame y Valenzuela sea la modalidad más ‘verdadera’ para relatar esta ciudad.

⁵⁴³ C. Rovelli, *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, pág. 92.

⁵⁴⁴ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 2013, pág. 30.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS

- J. Accame, *Venecia*, Tulio Pronti Editore, Napoli, 2004.
- J. L. Borges, *Obras completas/I*, Emecé, Argentina, 2004.
- J.L. Borges, *Obras Completas/II*, Emecé, Barcelona, 2004.
- J. L. Borges, *Obras completas/III*, Emecé, Buenos Aires, 1966.
- J.L. Borges, *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- A. Bioy Casares, *Guirnalda con amores*, Emecé, Buenos Aires, 1959.
- A. Bioy Casares, *Memorias*, Tusquets, Barcelona, 1994.
- A. Bioy Casares, *Historias desafortunadas*, Madrid, Alianza editorial, 2005.
- J. Cortázar, *Cuentos completos/2*, Santillana Ediciones Generales, México DF, 2013.
- J. Cortázar, *Cartas 1937-1954*, Ediciones Alfagura, Madrid, 2012.
- J. Cortázar, *Rayuela*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2013.
- G. García. Márquez, *Cien años de soledad*, Mondadori, Barcelona, 1999.
- L. V. Mansilla, *Una Excursión a los indios ranqueles/1*, F. A. Brokhaus, Leipzig, 1877.
- L. V. Mansilla, *Una Excursión a los indios ranqueles/2*, F. A. Brokhaus, Leipzig, 1877.
- P. Morand, *Venises*, Gallimard, Nrf, Paris, 1971.
- M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, Austral, Barcelona, 2010.
- V. Nabokov, *Lolita*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975.
- J. Ortega Y Gasset, *La rebelión de las masas*, Austral, España, 2001.
- L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Newton Compton, Roma, 1995.

- L.Puppi, *Borges Buenos Aires-vieje sentimental*, Canal, Venecia, 2000.
- R. Rojas, *Blasón de plata. Meditaciones sobre el abolengo de los argentinos*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- R. Rojas, *Eurindia (ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas)*, Librería "la facultad" Juan Roldán y Cía., Buenos Aires, 1924.
- R. Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en la Plata*, Tomo I, Losada, Buenos Aires, 1948.
- R. Rojas, *Obras de Ricardo Rojas*, Librería 'La facultad', Juan Roldan y Cía, Buenos Aires, 1922.
- D. F. Sarmiento, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, Madrid, Colección Universal, 1929.
- D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Archivos /Fondo de cultura económica de España, España, 1993.
- A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- L. Valenzuela, *Escritura y secreto*, FCE/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2003.
- L. Valenzuela, *Simetrías*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1997.

CRÍTICA

- AA.VV. *Anthropos*, Barcelona, 1991.
- AA. VV. *CLAVE, Diccionario de uso del español actual*, Hoepli, Madrid, 2004.
- AA. VV. *Deodoro*, Editorial de la UNC, Córdoba, septiembre de 2012.
- AA. VV. *Foro Hispánico, el relato breve en las letras hispánicas actuales*, Editorial Rodopi B.V., Amsterdam, 1997.

- AA. VV. *Gran diccionario de la lengua española*, Sociedad General Española de Librería S.A, España, 1991.
- M. Álvarez, A. J. Gil González, M. Kunz, *Metanarrativas hispánicas*, Lit Verlag, Berlin 2012.
- G. Cacciavillani, *Riflessi del mondo interno*, Panozzo Editore, Rimini, 1994.
- R. Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Edizioni Arcoiris, Salerno, 2013.
- R. Collins, *Teorie sociologiche*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- E. Cross, F. Della Paolera, *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquet, Barcelona, 1988.
- G. Díaz, M. I. Lagos, *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Vlenzuela*, Editorial cuarto propio, Santiago de Chile, 1996.
- É. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.
- M. Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- P. Funes, *Salvar la nación*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2006.
- A. Gasquet, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.
- N. Jitrik, *Los viajeros*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
- C. G. Jung, *Psicología y Alquimia*, Trad. A. L. Bixió, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1957.
- J. Lacan, *Écrits: a selection*. Trad. A. Sheridan., Tavistock Publications Limited, London, 1977.
- J. L. Lanuza, *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*, Editorial universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1965.
- D. Martino, *ABC Adolfo Bioy Casares*, Emecé, Buenos aires, 1989.

P. Mildonian, (edits.), *It started in Venice: Legacies, Passages, Horizons. Fifty Years of ICLA*, Cafoscarina, Venezia, 2005.

Maria Moliner, Editorial Gredos, Madrid, 2007.

J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana/ 2*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana/4*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

M. Rodríguez, «Borges y Derrida» en *Revista Chilena de Literatura*, n. 13, abril, Chile, 1979.

C. Rovelli, *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.

G. Soria (edits.), *Quaderni ibero-america* n. 79, Torino, junio 1996.

G. Schienes, A. Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad*, Felro, Buenos Aires 1988.

A. De Toro, S. Regazzoni (edits.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuert Iberoamericana, 2002.

L. Zanatta, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Laterza, Lecce, 2012.

R. L Williams. *The Post-modern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*, St.Mary's Press, New York, 1995.

S. Delacherie-Henry, C. Nief, V. Vandovoerde (a cura di), Larousse, *Nouveau dictionnaire de français*, Paris, 2006

Catálogo de la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, *Jorge Luis Borges, 1899-1999*, Franco Maria Ricci, Venezia, 1999

S. Regazzoni, «Paseos venecianos», en imprenta

SITOGRAFÍA

OBRAS

J. L. Borges, «Cuando la ficción vive en la ficción» en: <http://proyeccion-alejandria.blogspot.it/2010/05/cuando-la-ficcion-vive-en-la-ficcion.html> el día: 15.04.14.

J. Cortázar, «Aspectos del cuento», en: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm el día: 16.05.14.

J. W. Goethe, *Venezianische epigramme*, en: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/gedichte/06.htm> el día: 19.04.14.

J. W. Goethe, *Epigramas venecianos*, en: <http://www.escribirte.com.ar/textos/368/epigramas.htm> el día: 19.04.14.

L. V. Mansilla, «En Venecia» en *Entre nos/Causeries del jueves*, en: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/entrenos4/b-608117.htm> el día 19.02.14.

Paolo di Tarso, *Epistula prima ad Corinthios*, en: http://www.pievedirevigozzo.org/07latino/sacre_scritture/nuovo_test/03lettere/02_1lettera_ai_corinzi09_16.htm el día 15.04.14.

Parménides de Elea, *Sobre la naturaleza*, en: <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XIII/No.%2036/Parm%C3%A9nides.%20Sobre%20la%20Naturaleza.pdf> el día 24.04.14.

M. De Unamuno, *El que se enterró*, en: http://www.jesufelipe.es/migueldeunamuno.htm#EL_QUE_SE_ENTERRÓ el día 10.11.13.

L. Valenzuela, «Escribir con el cuerpo», en: <http://peligrosaspalabras.blogspot.it/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html> el día 07.05.14.

CRÍTICA

I. Almeida, «Borges, o los laberintos de la inmanencia», en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf> el día 03.04.14.

M. Amador Molina, «Aspectos esquematizados de género en relatos cortos de Luisa Valenzuela», en: <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014483/014483.pdf> el día 08.05.14.

S. Basile, «La realidad se construye por la mezcla de sus contrapuntos», en: http://www.academia.edu/4130200/La_realidad_se_construye_por_la_mezcla_de_sus_contrapuntos el día 04.05.14.

L. Calvera, «Luisa Valenzuela, la visión múltiple de la realidad», en: <https://mujeresdelmilenio.wordpress.com/category/1-reportajes/luisa-valenzuela-la-vision-multiple-de-la-realidad/> el día 02.05.14.

N. Carricaburro, «Mansilla y la construcción de la oralidad», en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-academia-argentina-de-letras-0/html/ff8e7f46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html el día 21.02.14.

Dámaso. Martínez, «El autor: Apunte bibliográfico», consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/autor_apunte/ el día 26.04.14.

M. Galvan, «Un labirinto in onore di Borges» en Corriere del Veneto, en: http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2011/14-giugno-2011/labirinto-onore-borges-190867550074.shtml el día 17.04.14.

Ishak Farag Fahim, «“Libro y laberinto eran un solo objeto”. Jorge Luis Borges, constructor de laberintos literarios», en:

http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110658/1/DLEH_Farag_fahim_I_Libro_y_la_berinto.pdf el día 10.04.14.

T. Fernández, «El pensamiento positivista y sus consecuencias», en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-positivista-y-sus-consecuencias/html/e23b1e36-6046-11e0-b667-00163ebf5e63_2.html#I_0 el día 20.02.14.

F. Fontana, en: <http://www.carouselvenezia.eu/papille/visioni/palazzo-franchetti-franco/index.htm> el día 26.04.14.

B. Greene, *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, en: cfile205.uf.daum.net/attach/141EBD484EE5A30219CDD4, el día 29.05.14.

B.V. Jácome, «Imposición del realismo» en *Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX*, en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89512.pdf> el día 20.02.14.

R. Lefere, «Fervor de Buenos Aires en contexto», en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1911.pdf> el día 15.03.14.

M. Lemo, «Reflexión sobre la escritura autobiográfica en las Causeries de Lucio V. Mansilla, y Juvenilia de Miguel Cané», en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/814/962> el día 27.02.14.

M. R. Lojo, «La condición humana en la obra de Ricardo Rojas», en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm> el día 03.03.14.

F.N. Jiménez, «Luisa Valenzuela, baile de máscaras» en: http://www.luisavalenzuela.com/imagenes/prologo_generosos_inconvenientes.pdf el día 08.05.14.

A. Medina, «Ricardo Rojas y el nacionalismo », en: http://www.fundacioncultural.org/revista/nota3_36.html el día 05.03.14.

M. Morello-Frosch, «The Subversion of Ritual in Valenzuela's *Other Weapons*», en: <http://www.thefreelibrary.com/The+subversion+of+ritual+in+Luisa+Valenzuela's'+Other+Weapons.'-a017839019> el día 06.05.14

J. Myers, «La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas», en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-revolucion-de-las-ideas-la-generacion-romantica-de-1837-en-la-cultura-y-en-la-politica-argentinas/html/5cd91690-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0 el día 15.02.14.

B. Ruiz, *LOS MITOS Y LOS DIOSES: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*, México, 1974, consultado en: <http://ruix.biz/biog/bioy.pdf> el día 26.04.14.

S. Ruzzi, «Luisa Valenzuela y Caperucita Roja», en: <http://es.scribd.com/doc/38524059/Luisa-Valenzuela-y-Caperucita-Roja> el día 06.05.14.

A. Sambataro, «La maledizione del labirinto, ovvero l'universo come biblioteca», consultado en: <http://www.bibliotecheoggi.it/1999/19990808401.pdf> el día 15.04.14.

A. H. Scioscia, «Indagaciones sobre *La revolución nacionalista* de Ricardo Rojas», en: <http://giif.ides.org.ar/files/2012/11/Educacion-Scioscia.pdf> el día 05.03.14.

A. T. de Serio, «Borges en Italia-Italia en Borges», en: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/94_di_Serio.pdf el día 15.04.14.

L. Valenzuela «El cuento por su autor», en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-213781-2013-02-13.html> el día 06.05.14.

<http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/la-storia-e-il-patrimonio/storia/la-biblioteca-di-francesco-petrarca> el día 20.03.14.

Incroci di civiltà en: <http://www.incrocidiciviltà.org/> el día: 20.05.14.

