

Tony Tanner
Venecia deseada



Venecia deseada

Traducción de
Amaya Bozal



www.machadolibros.com



Canaletto, *Campo S. Vidal y Santa Maria della Carita* («el patio del picapedrero»). Un cuadro inusual en cuanto que muestra el trabajo veneciano así como el espectáculo veneciano: Venecia como «cantera» y Venecia como «palacio». (Reproducido por cortesía del Trustees of The National Gallery, Londres.)

Tony Tanner

Venecia deseada



la balza de la Medusa

La balsa de la Medusa, 200

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Venice Desired*
© Harvard University Press
Cambridge, Massachusetts, 1992
© de la traducción, Amaya Bozal, 2015
© de la presente edición,
Machado Grupo de Distribución, S.L.
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com
www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-145-7

Índice

Prefacio

Agradecimientos

Lista de Ilustraciones

1. *Introducción*: Una criatura marina exquisita
2. *Lord Byron*: Una Cibeles del océano
3. *John Ruskin*: Este león marino entre todas las ciudades
4. *Henry James*: Perpetua arquitectura, fluido perpetuo
5. *Hugo van Hofmannsthal*: Porque allí la gente siempre iba enmascarada
6. *Marcel Proust*: Triple y único
7. *Ezra Pound*: El bosque de mármol blanco
8. *Conclusión*: La orilla de los adioses

Prefacio

En el Prefacio que el propio Henry James escribió para la edición neoyorquina del volumen que contenía *Retrato de una Dama*, recuerda haber redactado gran parte del libro en Venecia:

Tenía unas habitaciones en Riva Schiavoni, en la parte superior de la casa, cercana al pasaje que conduce a San Zaccaria; la vida cerca del agua, la maravillosa laguna que se extendía ante mis ojos y el incesante parloteo humano de Venecia se colaba por mis ventanas, a las que, según parece, me veía constantemente atraído, por la nerviosa infructuosidad de la composición, como queriendo ver si allá, en el Canal azul, no podría divisar la sombra de alguna sugerencia acertada, alguna frase mejor, el próximo giro feliz de mi tema, la siguiente y auténtica pincelada que dar a mi lienzo. Recuerdo muy bien que la respuesta a estas llamadas sin descanso era la admonición un tanto sombría de que los lugares románticos e históricos, que tanto abundan en tierras italianas, apenas ayudan a que el artista se concentre si no son ellos mismos su verdadero tema. Tienen tanta riqueza, están cargados de tantos significados como para ayudarle con una frase espúrea; le apartan de su pequeña tarea para llevarle hacia las grandes preguntas; así que, tras un momento, aunque todavía los ansía en su dificultad, parece que estuviera pidiendo ayuda a un ejército de gloriosos veteranos para detener a un tendero que le hubiese dado el cambio equivocado¹.

Este libro trata de la interacción entre Venecia y literatura, sobre todo en la obra de diversos escritores, desde Byron a Jean Paul-Sartre. Tiene que ver, en primer lugar, con obras que tratan de captar directamente, de una forma u otra, por una u otra razón, el lugar romántico e histórico de Venecia, por utilizar la imagen de James, tratan de detener al propio «ejército de gloriosos veteranos». Hasta qué punto la ciudad le envió «sombras de alguna sugerencia acertada» o le enfrentó a «admoniciones sombrías» será un tema de recurrente consideración.

La selección de autores, que pretende cubrir el período que va, más o menos, desde el Romanticismo tardío al último Modernismo, tendrá que justificarse en sí misma o, simplemente, no tendrá justificación alguna. Soy consciente de cuánto y a cuántos he dejado fuera. Qué decir de los *Sonetos* de Worthsword, que podrían ser una voz legítima; los poemas y cartas de Shelley; Samuel Rogers; los *Epigramas venecianos* de Goethe; los *Diarios* de Stendhal; *Ghost Sheer*, de Schiller; *Facino Cane*, de Balzac («Venise est une belle ville, j'ai toujours eu la fantasie d'y aller» - Proust tuvo que leerlo-); *Dipsychus*, de Clough; «The Haunted Hotel», de Wilkie Collins; el canto veneciano de Nietzsche (en *Ecce Homo*: «Cuando busco otra palabra para definir a la música, solo encuentro Venecia»); además, la música veneciana de Wagner y Liszt; *El deseo y la búsqueda del todo*, del Barón Corvo; d'Annunzio y el manifiesto futurista de Marinetti («olvidad a Venecia»); «Venise salvagé», de Simone Weil; *Cruzando el río entre los árboles*, de Ernst Hemingway; *Ciudades invisibles*, de Italo Calvino («Siempre que describo una ciudad, estoy diciendo algo de Venecia»); el largo poema de Robert Duncan, «Venice»; «Venice observed», de Mary McCarthy; incluso, *El placer de los extraños*, de Ian MacEwan, o *Pinocchio in Venice*, de Robert Coover, etc.; qué decir, ya lo sé, lo sé... En la medida en que se rechace este libro por sus omisiones, merezco mi condena. Mi única defensa es que la

riqueza y cantidad de material literario relativo a Venecia es tan ingente, que cualquier libro que trate el tema de Venecia y la literatura corre el riesgo de producir una antología interrelacionada con un mero comentario espúreo -peligro que algunos pueden pensar que he intentado evitar sin éxito-. No obstante, creo que las obras que he considerado constituyen, en suma, los textos más importantes que ha generado, de una forma u otra, esta ciudad incomparable.

Todas las citas en inglés aparecen traducidas, excepto cuando me parecía útil que se incluyera la palabra o frase originales. En el caso de las citas de Dante, que fueron de particular importancia para Ruskin y Pound, he incluido el italiano original, así como su traducción.

Debo comenzar agradeciendo a mi viejo amigo Sergio Perosa, que me invitó a dar una conferencia sobre «Henry James y Venecia» en 1985 y, de forma indirecta, me ayudó a iniciar la presente obra. Además de él, debo agradecer a otros amigos venecianos que han sido de ayuda de distintas formas, todos me llevaron a realizar extrañas visitas a su ciudad, que terminaron convirtiéndose en un gran placer -entre otros, Sergio y Alberta Persona, Gilberto Sacerdoti, Enrica Villari, Rosella Zorzi, Alide Cagidemetro-. En Turín disfrute de la ayuda incesante y la hospitalidad Barbara Lanati. En Génova mantuve una serie de conversaciones particularmente estimulantes y de gran ayuda con Bernard Schlurick, sobre todo en torno a Proust, lo cual, entre otras cosas, se convertiría en el sexto capítulo de este libro. Desde hace tiempo, he disfrutado y he sacado buen provecho de mis conversaciones regulares con Clive Wilmer, que ha sido excepcionalmente generoso en cuanto a su inmenso conocimiento del material primario y secundario relativo a Ruskin y Pound. El título, creo recordar, proviene de una conversación con Keith Hopkins;

pero en cualquier caso, es un placer reconocer cuánto disfruté de nuestras conversaciones habituales, al igual que con Ian Fenton, otro valioso compañero. Debo dar las gracias especialmente a Diego Gambetta, que ha sido un buen y valioso amigo a lo largo de toda la redacción del presente libro, ayudándome con benevolencia en mi especial mala suerte a la hora de introducirme en los misterios, al menos para mí, del procesador de textos. También estoy en deuda con Pascal Boyer, que ocupó el mismo puesto, al instante y sin queja alguna, cuando Diego no estaba disponible. Debo añadir que mi deuda con ambos va más allá de lo meramente técnico o mecánico, ya que me regalaron lo que posiblemente fue la compañía que más disfrute en King's College. Daniel Pick me hizo sugerencias de vez en cuando y su compañía siempre resulta estimulante; también he disfrutado y sacado provecho de las conversaciones sobre Venecia y Ruskin que mantuve con mi estudiante de investigación Robert Macintosh. Agradezco especialmente a Richard Macksey, increíblemente erudito, tanto por su trabajo sobre Ruskin y Proust, cuanto por su generosidad ante mis propios esfuerzos. Gracias, también, a Paddy O'Donovan por su cortés ayuda textual y su capacidad de conversación. Esto y algo más que en deuda con Frank Krnide, aunque solo sea por el placer continuado de su compañía en Cambridge, una compañía que es, entre otras cosas, educación y enriquecimiento constantes. Agradezco especialmente a mi editor, Linden Stafford, que captó mis solecismos, eliminó mis guiones, acabó con mis letras mayúsculas y, en general, limpió el texto con una atenta meticulosidad a la que estoy muy agradecido. Todos los errores restantes serán míos. Gracias también a mi editor, Andrew McNeillie, cuya ayuda no solo fue extraordinaria, sino que también manifestó un entusiasmo arrollador como para tocar de lleno al corazón del autor. Gracias también a los editores de Blackwell: Philip Carpenter, el que más me animó a comenzar, y a

Stephen Chambers, que me animó durante todo el proceso de forma tan expeditiva. Muchas gracias también al bibliotecario y equipo del King's College que, con una cortesía y premura sin mácula, me consiguieron los libros que deseaba (algo que no es fácil cuando se trata de las obras completas de Ruskin).

Puesto que Nadia Fusini fue la inspiración de este libro, además de una ayuda y fuente de ánimo constante, a ella va dirigido.

Nota

¹ Henry James, *European Writers and the Prefaces*, ed. Leon Edel, Library of America (Nueva York, 1984), p. 1070.

Agradecimientos

Tanto el autor como el editor desearían agradecer a los siguientes: Faber & Faber Ltd and New Directions Publishing Corporation, por los extractos de *The Cantos of Ezra Pound*, de Ezra Pound. Copyright 1934, 1937, 1948, 1962 de Ezra Pound; y «Night Litany», de *Collected Early Poems de Ezra Pound*, Faber and Faber; y *Personae*, de Ezra Pound, New Directions, Copyright 1962, de Ezra Pound; Random Century Group, por los extractos de *Remembrance of Thing Past Vol. III*, de Marcel Proust, traducción de C. K. S. Moncrieff y T. Kilmartin, Chatto and Windus, 1981; The University of Arkansas Press, por los extractos de *The Autobiography of John Gould Fletcher*, Copyright 1988, de University of Arkansas Press.

Hemos hecho todos los esfuerzos posibles por nombrar a todos los beneficiarios de derechos de autor, pero si alguien hubiera sido omitido inadvertidamente, a los editores les gustaría poder hacer los arreglos necesarios a la primera oportunidad posible.

Lista de ilustraciones

Página 10: Canaletto, *Campo S. Vidal y Santa Maria della Carita* («el patio del picapedrero»). Un cuadro inusual en cuanto que muestra el trabajo veneciano así como el espectáculo veneciano: Venecia como «cantera» y Venecia como «palacio». (Reproducido por cortesía del Trustees of The National Gallery, Londres.)

Ilustraciones entre págs.

1. J. M. W. Turner, «Mirando al este desde la Giudecca». Esta ilustración y la siguiente fueron pintadas en 1819, por lo que ofrecen imágenes de la Venecia de Byron en la época en que terminó el canto iv de *Childe Harold*. Véase págs. 64-65 (Tate Gallery, Londres).
2. J. M. W. Turner, «Campanile de San Marcos» (Tate Gallery, Londres).
3. J. M. W. Turner, «Julieta y su aya». Véase pág. 100 (Colección privada).
4. J. M. W. Turner, «Campo santo, Venecia», 1842. Casi con seguridad, se trata del cuadro que Ruskin tenía en mente en la larga descripción citada en las págs. 103-104 (Toledo Museum of Art, adquirido con fondos de la

Fundación Libbey. Donación de Edward Drummond Libbey).

5. John Ruskin, «Riva degli Schiavoni, el Palacio Ducal y la Torre de San Marcos», 1870. «Realmente, el mejor estudio de color que hice en Venecia», John Ruskin (copyright Fitzwilliam Museum, Cambridge).
6. John Ruskin, «Palazzo Dario», Brantwood, 1590. Reflejo de la increíble sensibilidad de Ruskin ante la belleza de la decoración de la superficie arquitectónica en Venecia (The Brantwood Trust, Coniston).
7. John Ruskin, «Arquivoltas forzadas, de una ruina en el Río de Ca'Foscari». «Era un fragmento bellamente pintoresco, las arquivoltas estaban esculpidas en mármol que, en algunas partes, parecía que había ganado en blancura, en vez de perderla con el tiempo, compensado por las oscuras y delicadas hojas de la Erba della Madonna, el único fragmento puro de añadido moderno al antiguo diseño, todo de horrible escayola y madera astillada» (*Ejemplos de la Arquitectura de las obras venecianas*, 11.336), The Ruskin Galleries, Bembridge Scholl. Fotografía: Frank Tylor.
8. John Ruskin, «Los cuatro órdenes venecianos», *Las Piedras de Venecia II*, ilustración 31. «Sobre estos contornos profundamente estudiados, tan notable por su gracia y complejidad como la masa general del capitel lo es por su fuerza y proporciones sólidas respecto a su necesaria función, la obra trenzada está realizada con mayor cuidado del habitual...» -un ejemplo del cuidado y atención minuciosos con el que Ruskin anatomizó «las piedras».
9. John Ruskin, «Grotesco noble e innoble», *Las piedras de Venecia III*, ilustración 44, véase pág. 148.
10. John Ruskin, «Venga Medusa», *Modern Painters V*, ilustración LXXI, véase pág. 149.
11. «Salomón y la reina de Saba.» Este era el cuadro que Ruskin dijo que le llevó a su conversión del

- protestantismo ortodoxo (véase pág. 158). En aquella época se atribuía Veronés, pero creo que dicha atribución ya no se considera cierta (autor desconocido).
12. Giorgione, «Desnudo de pie: fragmento de un fresco», *Giorgione*, de Pignatti, Phaidon, 1971, ilustración 56. Véase pág. 159 (The Bodleian Lybrary, Oxford).
 13. John Ruskin, «Egle de las Hespérides», *Modern Painters V*, ilustración LXXIX, véase págs. 159 y 168.
 14. John Ruskin, «Quivi Trovammo», *Modern Painters V*, ilustración LXXVIII. Véase pág. 166.
 15. John Ruskin, «Estudio de Santa Úrsula, de Carpaccio». Véase pág. 183. Este fue el «Mito de Venecia» final de Ruskin. «Allí yace, tan real que cuando la habitación está tan silenciosa, tengo miedo de despertarla. ¡Qué poco creemos en las cosas, en verdad! ¿Supongamos que *hay* una Santa Úrsula real, atractiva, a la que, dormida, no le importa nadie salvo yo?» (Carta a Joan Severn, 19 de septiembre de 1876). (Director y Alumnado de Somerville College, Oxford.)
 16. Sebastiano dei Piombo, «San Giovanni Crisóstomo». El cuadro veneciano que tanto le gustaba a Henry James, véase pág. 207 (Pala de san Giovanni Crisóstomo, Venecia. Fotografía: Scala, Florencia).
 17. «El Bautismo», mosaico, San Marcos, Venecia. Obra crucial para Proust, véase pág. 297 (Scala, Florencia).
 18. John Ruskin, «Capiteles, grupo cóncavo», *Las piedras de Venecia I*, ilustración 17. Se trata de las «columnas firmadas» que fueron tan importantes para Ezra Pound, véase pág. 311.
 19. El Templo de Malatesta, Rímini, págs. 356-357 (Scala, Florencia).
 20. Piero della Francesca, «Malatesta». Véase pág. 358 (Segismundo Malatesta ante San Segismundo, Rímini. Foto Scala, Florencia).
 21. Agostino di Duccio, «La Luna». Véase pág. 360 (El Templo de Malatesta, Rímini).

22. Agostino di Duccio, «Ángel corriendo una cortina». Véase pág. 360 (El Templo de Malatesta, Rímini).
23. Columna interior de Santa Maria dei Miracoli, «la caja de joyas de Pound». Véase pág. 386 (cortesía de Rosella Zorzi).
24. Exterior de Santa Maria dei Miracoli.

Los editores piden disculpas por cualquier error u omisión de la lista anterior y agradecerían se les notificara cualquier corrección que pudiera ser incorporada en la siguiente edición o reedición de este libro.

Este libro es para Nadia, absolutamente

Sabes que nunca les prometí romance, les prometí piedras.
Ni siquiera pan. Venecia no es romántica. Simplemente, es
un montón de ruinas.

John Ruskin, *carta a su padre*

Esta ciudad anfibia, esta Focea, león marino entre todas las
ciudades, que nos mira con dulces ojos humanos desde la
orilla, el mismo Proteo late en su piel de aroma salino.

John Ruskin, *Saint Mark Rest*

Je ne dis pas Venise par hasard.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

1

Introducción: Una criatura marina exquisita

Las últimas líneas del poema de W. H. Auden «En memoria de Sigmund Freud» dicen:

Una voz racional calla. En su tumba
llora de amor la corte del Impulso:
triste está Eros, constructor de ciudades;
y llorando, la anárquica Afrodita¹.

Probablemente, Auden tenía en mente textos de Freud como el siguiente, que procede de *El malestar en la cultura*: el «proceso particular» de la cultura «puesto al servicio de Eros, destinado a condensar en una unidad vasta, en la humanidad, a los individuos aislados, luego a las familias, las tribus, los pueblos y las naciones. No sabemos por qué es preciso que sea así: aceptamos que es, simplemente, la obra de Eros»². Sin embargo, Eros, en contra y en oposición a los «instintos de destrucción», es constructivo, anima y promueve al mismo tiempo la construcción y el aumento de las estructuras y edificios contenedores de la civilización. Existe la posibilidad de una paradoja, por no decir una contradicción, en dicha

proposición, tal y como reconoce Auden, al «dar impulso» a una «corte», mientras la anárquica Afrodita llora junto a Eros, el «constructor». Por supuesto, esto también lo reconoce Freud. El «núcleo» del ser de Eros es «su ánimo de hacer uno de muchos; pero cuando lo ha conseguido de la forma proverbial, a través del amor de dos seres humanos, ya no quiere ir más allá»³. Nuevamente: «la interrelación entre amor y cultura pierde su simplicidad a medida que se desarrolla el proceso. Por un lado, el amor se opone a los intereses de la cultura; por otro, la cultura amenaza al amor con gravosas restricciones»⁴. Podría parecer que Eros no es originalmente un «constructor de ciudades»; es algo que tiene que ser asumido. Para establecer «lazos» comunales más amplios, la cultura tiene que «recaudar energía de la sexualidad». Es evidente que operar con este tipo de abstracciones y personificaciones como «cultura» y «Eros» resulta poco productivo a la hora de plantear cierta precisión. Pero me gustaría constatar desde el principio la posibilidad de una relación siempre paradójica entre deseo y ciudad: el deseo como fuerza que engendra, mantiene y extiende la ciudad, pero también como fuerza que puede oponerse a ella y subvertirla; a la inversa, la ciudad como lugar que engendra, mantiene y extiende el deseo, como complejo de contingencias constantes, compulsiones que pueden frustrarlo o pervertirlo.

Consideremos una versión bastante diferente del origen de la ciudad. En *La vida de Teseo*, legendario fundador de Atenas, de Plutarco, se dice:

Después de la muerte de Egeo, concibió Teseo una empresa grande y admirable, que fue la de reunir en una sola ciudad a todos los que habitaban el Ática, haciéndoles aparecer un mismo pueblo, siendo así que antes andaban esparcidos y difícilmente se les podría convocar para discutir asuntos de utilidad común. Pues con todo de que antes estaban

tan discordes y aún se hacían mutuamente la guerra, yendo de unos en otros los persuadió por cantones y por familias, y lo que es los particulares y los pobres accedieron fácilmente a sus exhortaciones; pero a los demás, cuenta, fue preciso proponerles un gobierno no monárquico, sino popular, en el que a él no le quedase más que el mando de la guerra y la custodia de las leyes, guardándose igualdad en todo los demás ... disolviendo pues las presidencias y senados particulares e instituyendo una presidencia y un senado para todos, como ahora es práctica, a la ciudad la llamó Atenas, y estableció también el sacrificio común, llamado las Panateneas⁵.

En este caso sí encontramos la «unión» en una «unidad mayor» de las unidades previamente diseminadas, dispersas y latentemente hostiles que preceden a la ciudad; pero en esta versión el agente no es Eros, sino un autor o autoridad humana, razonable y persuasora, que centraliza, organiza y nombra. Esta versión mitológica del origen de Atenas –que, por supuesto, no tiene nada que ver con la historia– tiene mucho en común con el ideal socrático de construcción de la ciudad en *La República*. Y es notable que esta ciudad idealmente concebida trate de *ocultar* –excluir o abstraerse de– Eros. Permítanme citar de *La Ciudad y el Hombre*, de Leo Strauss:

El paralelismo entre la ciudad y el alma se basa en una abstracción deliberada de *eros*, abstracción característica de la *República*. Esta abstracción se muestra de forma más evidente en dos hechos: cuando Sócrates menciona las necesidades humanas fundamentales que dan lugar a la sociedad humana, silencia la necesidad de procreación y, cuando describe al tirano, lo presenta como un *Eros* encarnado. Esto no tiene nada que ver con el hecho de que la *República* se abra prácticamente con un discurso sobre *eros*. En la discusión temática sobre el estatus que merecen respectivamente pasión, energía y deseo, Sócrates no dice nada de *eros*. Parece que existiera una tensión entre *eros* y la ciudad, por tanto, entre *eros* y la justicia; solo mediante la

depreciación de *eros*, puede la ciudad surgir como tal. *Eros* obedece a sus propias leyes, no a las leyes de la ciudad, aunque sean buenas: los amantes no son necesariamente buenos ciudadanos (o buenos compañeros); en la buena ciudad, *eros* se somete simplemente a los requerimientos de la ciudad: solo permite unirse en procreación a aquellos que prometen traer al mundo el tipo adecuado de prole. La abolición de la privacidad es un golpe para *eros*. La ciudad no es una asociación erótica en la manera en que se presuponen las asociaciones eróticas. No existe una clase erótica de la ciudad, del mismo modo que sí hay clases de dirigentes, guerreros y comerciantes. La ciudad no procrea del mismo modo que delibera, hace la guerra o posee propiedades. En la medida de lo posible, el patriotismo, la dedicación al bien común, la justicia, deben adoptar el papel de *eros*; y el patriotismo tiene una relación más estrecha con la pasión desenfrenada, el ansia de luchar, la «irascibilidad», la indignación y la ira, que con el amor. La asociación erótica y la asociación política son exclusivas, pero lo son de manera diferente: los amantes se excluyen de los demás (del «mundo») sin oposición al otro u odio por los demás, pero no podemos decir que la ciudad se excluya del «mundo»: se separa de los demás por oposición o resistiéndose; la oposición entre «Nosotros y Ellos» es esencial en la asociación política»⁶.

Sin duda, se trata de la polis platónica; frente a la ciudad abstracta, razonada o razonable (o ciudad de la razón) de Teseo y Sócrates, podemos sugerir o imaginar la ciudad concreta, deseable y deseada (o ciudad del deseo) de Eros -y Caín-. Por supuesto, es Caín quien construye la primera ciudad en la Biblia, y este hecho no podría estar relacionado y conectado de forma más íntima con la procreación: «Caín conoció a su mujer; ella concibió y parió a Enoch; y construyó una ciudad, y llamó a la ciudad con el nombre de su hijo, Enoch». Caín, como sabemos, es un asesino maldito y desterrado, un hombre marcado, condenado a ser un «mendigo», un «vagabundo». Parece extraño que el nómada fugitivo y transgresor fuera el

primer constructor de ciudades aunque, si pensamos en el nomadismo latente y el carácter transgresor del deseo, quizá Caín sea un constructor tan apto como Eros. Estamos debatiendo metáforas y, tal y como sugiere Gerald Bruns en un excelente artículo que versa sobre este tema, la historia de Caín y Abel es «una alegoría del deseo frente a la razón, que prefigura la ciudad de forma explícita en términos de nómadas y transgresores, la necesidad de permanecer sin nombre e invisible»⁷.

Cito a Brun de nuevo: «por encima y frente a la teoría de la polis, existe una metáfora de la ciudad que subraya el estado errante, el vagabundeo, el anonimato, lo azaroso, el subsuelo, estar fuera de la ley, al fugitivo, al esclavo, al extranjero, el caminante, al mendigo, al comerciante y al exiliado. La oposición básica no se establecería entre ciudad y campo, sino entre polis y laberinto»⁸. Podríamos decir que el hombre razonable sueña la polis, al tiempo que desea vivir en el laberinto, pero esto quizá supone sucumbir a un extremo de facilidad diagramática. No obstante, si existe una ciudad que sea una polis magnífica y un laberinto literal al mismo tiempo -que podamos decir con justicia que demuestra y encarna la imagen de la consumación constructiva de la razón y el deseo, Teseo y Eros trabajando juntos, gloriosamente- sería Venecia: un triunfo milenario de legislación racional y de auto-expresión, de auto-creación estética y sensual -poderosa, amante, serena. *Serenissima*.

Mi interés, por tanto, reside en la literatura y la ciudad; o, siendo más conciso, en escribir la ciudad. Venecia, única de tantas formas, también parece única en su relación con la literatura. Londres tiene a Dickens, París a Balzac, San Petersburgo a Dostoievsky, Viena a Musil, Dublín tiene a Joyce, Berlín a Döblin..., y así podríamos continuar. Simplemente, no existe un autor comparable para -o de-

Venecia. (Goldoni era veneciano, pero sus obras dicen muy poco de la ciudad *qua* ciudad.) El único gran escritor que produjo a Venecia en el mismo período de su disolución final y declive fue –y resulta asombrosamente apropiado– Casanova, que no «escribió» tanto a Venecia cuanto que la encarnó. Desde cierto punto de vista, esto tiene una explicación sencilla: el género de la ciudad es, de forma suprema, la novela, y Venecia desaparecía de la historia en un momento en que la novela estaba desarrollando su integridad mestiza. Desapareció efectivamente de la historia en 1797, cuando la república milenaria fue vencida por Napoleón y después regalada a los Austrias. Tras esto, parece existir como curioso espectáculo varado en soledad. Literalmente varado, por supuesto: la ciudad que crece misteriosamente del mar, las bellas piedras que flotan de forma imposible (a excepción de un breve recrudescimiento de sus antiguas virtudes y energías republicanas en 1848, cuando mantuvo su revolución más tiempo que ninguna otra de las que poblaron aquel año insurrecto)⁹. Pero, como espectáculo, la ciudad de la belleza *par excellence*, la ciudad del arte, la ciudad como arte y como ejemplo espectacular, como la república más grandiosa, rica y espléndida en la historia del mundo, ahora en declive y derrumbada, Venecia se convirtió en un lugar importante (un topos, un tema recurrente), diría que central, en la imaginación europea. Se encuentra unida inextricablemente al deseo, más que cualquier otra ciudad –elemento y fuerza crucial en la literatura europea, desde Byron a Sartre, tal y como tratará de demostrar este libro.

En la literatura, Venecia aparece citada, descrita y utilizada de las formas más variadas, al menos desde el siglo XIV. Parece que la primera referencia a Venecia en la literatura inglesa es en *Travels*, de Sir John Mandeville (1356-7), donde se la vincula a Catay, se la evoca como lugar fabuloso y exótico. De hecho, era el lugar principal de

embarque de peregrinos y cruzados, muchos de ellos escribieron sobre la magnificencia de Venecia y la riqueza de su comercio y mercadeo. Sir Roger Ascham es, posiblemente, el primer escritor que identifica Venecia como lugar, *el* lugar del amor, de la lascivia, la sensualidad, la prostitución, *pero también* el lugar de los legisladores sabios, de las leyes justas (1570). Sus ciudadanos eran notablemente libres y, quizá por ello, también notablemente licenciosos. Esta es una imagen -una percepción, una proyección- que ha perdurado en el tiempo. Existía un burdel en el Londres isabelino que, simplemente, se llamaba «Venice».

El hecho de que, además de ser una república poderosa y enormemente rica, Venecia fuera efectivamente un estado policial, con sus famosos tribunales secretos (el Consejo de los Diez, el Consejo de los Tres), sus famosos carnavales y mascaradas (en el siglo XVIII, el carnaval duraba seis meses del año); sus callejuelas laberínticas y canales, sus interminables puentes, el extraño silencio de su tráfico flotante; la supuesta «supersutileza» de sus agentes y ciudadanos -todos estos atributos componían un escenario o topografía imaginaria fácilmente disponible para los escritores foráneos-. Acuática, oscura, silenciosa; un lugar de sensualidad y secreto; máscaras y mascaradas, duplicidad y deseo; siempre, de una belleza posiblemente traicionera; Otelo y Shylock (¿por qué situó Shakespeare en Venecia sus dos obras con protagonistas procedentes de grupos marginales -¿un negro, un judío?; Volpone y la avaricia; la conspiración y los cortesanos en *Venice Preserved*, de Otway. Todas estas asociaciones convirtieron a Venecia en un lugar idóneo para las novelas góticas, como *Los Misterios de Udolfo* (aunque Ann Radcliffe nunca visitó Venecia, he ahí la cuestión, existe una «Venecia» compuesta por este tipo de asociación reiterada, siempre tan a mano) y el «Monje» de Lewis en *The Bravo of Venice*. Pero también atrajo a escritores mucho más importantes y

serios que rompieron los clichés y abrieron nuevas posibilidades en el proceso de escribir Venecia. Lo importante es que Venecia no se escribió realmente desde dentro, sino que se la apropiaron de forma muy diversa desde fuera. A medida que cae o desaparece de la historia, Venecia –el lugar, el nombre, el sueño– parece prestarse o atraer a una nueva variedad de apreciaciones, recuperaciones y alucinaciones deslumbrantes. En decadencia y en declive (*particularmente* en decadencia y en declive), destruyendo o hundiéndose en ruinas y fragmentos, pero todavía saturada de sexualidad secreta –todavía emanando o sugiriendo un compuesto embriagador de muerte y deseo–, Venecia se convierte para muchos escritores en lo que fue, anticipémonos, para Byron: «la isla más calenturienta de mi imaginación». Cuando Byron dejó Venecia dos años después, se había convertido en una «Sodoma marina». Venecia tenía una forma de seducir a sus admiradores literarios como ninguna otra ciudad.

En 1833, Emerson estaba en Venecia y escribió en su diario, el 3 de junio:

Me encuentro repentinamente saciado de Venecia. Es una rareza, una ciudad para castores y, en mi opinión, uno de los lugares de más desagradables para vivir. Siempre te encuentras como en prisión y en soledad. Dos personas pueden vivir durante meses en calles adyacentes y no encontrarse jamás, pues al salir a pasear por los alrededores en góndola, y todas las góndolas sirven precisamente para eso, las personas suelen quedar ocultas en su interior; además, no hay habitaciones nuevas; excepto la Plaza de San Marcos, no hay otro lugar público de descanso. Parece que estuvieras siempre en el mar. Aunque, por un breve instante, resulta lujurioso recostarse en los mullidos cojines de la góndola y leer, charlar o fumar, corriendo bien las celosías de lino, las persianas venecianas, bien la ventana de vidrio, como plazca, sin embargo, siempre hay un ligero tufo a agua estancada, las casas en el

agua me recuerdan a una inundación o a la desolación, nada parecido a la comodidad. Pronto habré tenido suficiente¹⁰.

Podríamos decir que se trata de una respuesta de suma cero a Venecia. Hay algo más que comicidad en el espectáculo de Emerson sublimemente asocial y autosecuestrado -corriendo la celosía de lino, la veneciana, la ventana, ¡lo que te plazca, de hecho!- quejándose de los obstáculos para encontrarse con la gente y la falta de lugares públicos para mezclarse y reunirse. Es una respuesta que consiste en una negativa a responder y forma parte de ese caparazón defensivo que a veces visten los americanos cuando se enfrentan al producto supremo del arte y la civilización europea: «en la burla, se está a salvo» -las palabras de Yeats se aplican a la perfección a este síndrome del tímido que lucha ante la impresión y se encoge en un refugio de gestos de anticlímax, en vez de abrirse a las posibilidades del placer. También podemos encontrarlo en Mark Twain. Podríamos decir que es una manera de hacer frente a esa cantidad casi inmanejable de belleza con la que Venecia enfrenta al turista, al peregrino o a cualquier «inocente extranjero».

Más o menos en el extremo opuesto del espectro podemos localizar la respuesta de otro americano, William Dean Howells. Él -de forma un tanto culpable- pasó los años de la guerra de Secesión americana en Venecia, en el puesto de cónsul americano. Al tener mucho tiempo libre, se familiarizó enormemente con la ciudad y, además de escribir una novela que transcurre en Venecia, *A Foregone Conclusion*, produjo dos volúmenes que describían la *Vida veneciana*. Consisten en una serie de anotaciones de mínima intensidad, de ritmo lento, sobre la vida diaria en Venecia -comidas, vestimentas, tiendas, teatros, bautismos, matrimonios, funerales, vacaciones y, sí, iglesias y cuadros, la laguna, etc. Como suele ocurrir con Howells, la escritura

es honesta, escrupulosa y poco elaborada -una especie de enumeración respetuosa. Al carecer de imaginación, le asustaban sus poderes (que él hubiera tachado de mendaces) de transformación, embellecimiento o amplificación. Para Howells, lo que se ve es lo que hay, y lo que hay es de lo que se escribe. El resultado es una mezcla. Howells tiene buen ojo para lo prosaico de un lugar y, ciertamente, nos ofrece lo que pocos escritores han hecho - cierto sentimiento de la vida diaria en la Venecia decimonónica-. Con su estilo decente y resolutivo trata de transformar la poesía del lugar en prosa; el resultado, debemos decirlo, a veces resulta prosaico en un sentido ligeramente peyorativo. Aparece Venecia sin magia (o con la magia contenida). Es una obra que no nos transporta ni nos devuelve. Tenemos la ligera sensación de que se ha perdido una oportunidad. El lugar era perfecto -una Venecia de la que nadie había escrito; la época también era la adecuada-, justo al final de los años de ocupación austríaca; pero el autor no fue el adecuado. Es un reportaje desde dentro, pero a través de una mirada extranjera. A veces, tenemos la sensación de que, mentalmente, Howells no había abandonado su América provinciana. Pero, cuando parece abandonarla, es como si el lugar le hubiera atrapado y conmovido:

Nunca antes la ciudad se me había aparecido tan ensoñadora e irreal como lo hizo bajo la luz de nuestra despedida; la de la mirada llorosa y repleta de amor y pesar que le dirigimos. Confusos, volvimos a visitar por última vez los lugares que se habían vuelto familiares, y pasamos nuestro último e irreal atardecer en la Piazza; enviamos, a través de la luz de la luna, un último y mudo adiós a las islas de las lagunas, a las iglesias y a las torres, y luego regresamos a nuestro propio palacio, donde permanecemos largo rato en el balcón que asomaba sobre el Gran Canal. En ese momento, el futuro se nos antojaba tan increíble e improbable como el pasado. Si a menudo habíamos considerado

incongruente el haber venido a vivir a semejante lugar, ahora, con duplicadas fuerzas, considerábamos absurdo que se nos propusiese vivir en otro sitio. Habíamos pasado a formar parte de Venecia. ¿Cómo iban los átomos de su maravillosa personalidad a conseguir mezclarse con ese otro mundo extraño y falto de compasión?¹¹

Su preocupación final es si sus caseros tendrán la tentación de «abrazarnos y besarnos, a la costumbre italiana». ¡He aquí una auténtica preocupación! Pero le alivia que «en el último momento me evitaron ese sufrimiento». Con su sensibilidad puritana anglosajona intacta y, gracias a Dios, algo olvidada, se encontrará más a gusto en ese «mundo extraño y antipático». Es donde vive.

A nivel imaginativo resulta mucho más interesante la reacción de un tercer americano, que no toma la opción de Emerson ni recurre a la estratagema de Howells. En abril de 1857, Herman Melville pasó varios días en Venecia. Su diario de esta visita solo recoge su apresurado itinerario, con dos o tres impresiones anotadas brevemente:

El efecto casi milagroso de un buen día, flotando en el aire de los barcos en el pasaje de Malamocco y las islas. Hacia la iglesia de Santa María della Salute... caminando por la Plaza de San Marcos. Multitudes paseando. Palomas. Caminando hacia Rialto. Arriba y abajo del canal, vagando más allá. Muchas mujeres bellas. La complexión parda y rica de las mujeres de Tiziano, al fin y al cabo pintadas del natural. Ese color pardo, dorado, rico y claro. Los rasgos claramente recortados, como un camafeo, la visión desde una ventana al final de un largo y angosto pasaje... al principio piensas en una crecida, que bajará, que no es permanente, tan solo una condición temporal de las cosas, San Marcos al atardecer. Mosaicos deslumbrantes, pináculos, parece como un romance de verano. Como si el Gran Turco hubiera plantado aquí su pabellón para un día de verano. ¡800 años!¹²