

# Un juego de espejos: *Venises*

Francisco Javier ESCRIBANO APARICIO

Universidad Complutense de Madrid  
fjeap@iies.es

## RESUMEN

En el presente artículo se examina la obra *Venises* del diplomático, viajero y escritor francés Paul Morand. A través del concepto de discurso mixto, se pondrán de manifiesto las peculiaridades de esta obra en relación con la vida del propio autor (discurso autobiográfico), con su vocación por los libros sobre viajes y ciudades (discurso descriptivo) y con su percepción de Venecia como ciudad mítica, fabricada a través del recuerdo, del mundo del arte y de la cultura (discurso literario).

**Palabras clave:** Venecia, Paul Morand, discurso mixto, ciudad imaginada, viajes.

## ABSTRACT

In this article, we study the book *Venises* by the French diplomat, voyager and writer Paul Morand. Using the concept of mixed speech, we will unveil the peculiarities of this work related to the author's own life (autobiographic speech), to his vocation for books about trips and cities (descriptive speech), and with his perception of Venice as a mythical city, built through memory and the world of art and culture (literary speech).

**Keywords:** Venice, Paul Morand, mixed speech, imagined city, trips.

De las obras que Paul Morand dedica a semblanzas de ciudades, ésta, con ser la última obra de viajes publicada en vida, es la más peculiar y también la más rica y compleja. Si es que se puede denominar propiamente “semblanza de Venecia” a este recorrido por las memorias de una vida y de unas épocas vitales e históricas que se relaciona más con la ciudad por lo que tiene de baile de máscaras, de fiesta carnavalesca, de disfraces con los que se nos presenta el escritor, que por lo que pueda

tener de contenido real en torno a Venecia. De hecho, a primera vista, lo que más poderosamente llama la atención es la ausencia de la ciudad en buena parte de los episodios en que se divide la obra, frente a los retratos urbanos que realiza en *Nueva York*, *Londres* o *Bucarest*. Si en los tres libros mencionados se puede hablar de Morand como inveterado viajero por la ciudad, y en ellos el decorado resulta parte fundamental y objeto mismo del relato, aquí lo tenemos viajando las más de las veces por cualquier lugar menos por Venecia, mientras el decorado central se ve convertido en mero fondo. Venecia, pretendido hilo conductor de *Venises*, queda reducida a veces sólo (y nada menos que) a una referencia verbal e intertextual, a un recuerdo vago o a un apunte costumbrista o mundano. Así, aparecen un buen número de capítulos que nos sitúan en lugares diversos: *Vallée du Rhône* (24)<sup>1</sup>, *Caen* (52), *Trieste*, *Villa Perséphone* (202). Parece que en estos puntos Morand se entretiene especialmente en justificar la presencia de Venecia como aglutinante de sus recuerdos. Así, ofrece ciertos parangones como venidos al caso, *Little Venice* (58), y *L'amour des routes* (103).

¿Qué es entonces *Venises*? ¿Cuál es la consistencia real de lo que, según veremos, y en analogía con lo que escribió respecto de otras ciudades, es una superposición de discursos? Tras leer la obra, podemos estar seguros de que no se trata de un diario, ni de una autobiografía o unas memorias, ni de una guía turística. Y, sin embargo, el libro hereda elementos de todos estos géneros y los amalgama en un conjunto de difícil clasificación y distinto al resto de sus obras de tema urbano, donde, además, por encima de todo este armazón aparentemente conectado con una realidad objetiva, también encontramos elementos puramente artísticos y literarios, párrafos donde la vena lírica y ficcional se impone a todo lo demás, y que nos colocan ante una realidad firmemente subjetivada: la del escritor Paul Morand, viajero y diplomático de profesión, que repasa el pasado de su existencia desde la óptica de un ahora que se encamina hacia la muerte, tomando como excusa un primer telón de fondo que se le antoja especialmente recurrente (Venecia). Y, sin embargo, Londres y París no están mucho menos presentes: “Toute existence est une lettre postée anonymement; la mienne porte trois cachets: Paris, Londres, Venise; le sort m'y fixe, souvent à mon insu, mais certes pas à la légère” (9). La confesión no es gratuita, pues ya nos predispone positivamente frente a lo que va a aparecer después: ¿qué significaría, si no, ese “[...] mais certes pas à la légère”? Y es que este inicio y los párrafos siguientes tienen la venerable función de la *captatio benevolentiae*.

El carácter heteróclito de la obra, confesado por el autor desde el principio –“Venise, ce n'est pas toute ma vie, mais quelques morceaux de ma vie, sans lien entre eux”(10)– se hace evidente en la distribución de sus partes: sus cuatro volúmenes principales –*Le palais des anciens* (7), *Le pavillon de quarantaine* (73), *Morte in maschera* (157), *Il est plus facile de commencer que de finir* (187)– se ven subdivididos en un caos de capítulos encabezados por referencias temporales y espaciales que no siguen un orden evidente y en torno a los cuales se van organizando en primera instancia, como un agregado estructural y temáticamente informe, los mate-

<sup>1</sup> En las citas referidas a la edición de *Venises* (Morand 2001) sólo indicaré los números de página.

riales de esta obra. Aunque abundan las fechas como comienzo de los diversos capítulos y se mantiene cierta predilección por el orden cronológico, lo habitual es encontrarse saltos en el tiempo de todo tipo. Y saltos en el espacio. Y, sin embargo, todo esto no excluye un cierto hilo conductor, el que imprime la existencia recordada y recontada de Morand en relación (o no) con las Venecias vividas por él mismo, en presencia o en ausencia. Esto es lo que, en parte, se tratará de comprobar aquí, junto con la idea de que estamos ante una suerte de testamento literario del autor, no frente a unas memorias (a menos que las consideremos *sui generis*). Ya es significativo el hecho de que Morand pase con ligereza por encima de períodos tan importantes de su existencia como son las dos guerras mundiales y el exilio forzoso que vino después de la segunda de ellas. Pero éstos, con ser episodios vitales fundamentales, quizá no lo fueran tanto para su quehacer artístico, y esto podría explicar por qué se han caído de este peculiar diálogo con Venecia. Una Venecia que no es real, que no está hecha de agua y piedra, sino de evocaciones, de discursos entremezclados entre culturalismo, esnobismo y arranques elegíacos. En este sentido, Venecia no se presenta aquí en tanto que agente vivo, o como interlocutor en pie de igualdad con Morand, sino como punto de unión, a veces forzado, de sus divagaciones. Esto contrasta vivamente con el resto de casos (más en *New York* y *Londres* que en *Bucarest*), donde nos podemos sentir casi continuamente envueltos en la trama urbana correspondiente.

Hemos ido mencionando algunas de las diferencias entre sus obras *New York*, *Londres* y *Bucarest* frente a esta obra tardía con nombre de ciudad, pero las relaciones de fondo, en sus aspectos estructurales y de estilo, no dejan de ser bastante intensas, a pesar de las diferentes distancias que establece Morand con el espacio que da título a cada uno de los cuatro libros. Porque aquellos tres retratos comienzan con la visita de Paul Morand a las enciclopedias y a los libros de historia, de donde extrae los elementos con los que elabora una parte introductoria más o menos extensa, en la que repasa la historia del lugar, la geografía previa al estado actual del espacio construido, su evolución física, social y económica; de esta manera nos va presentando el contexto, a la vez que llama nuestra atención sobre los aspectos que juzga definitorios de cada una de las ciudades. En el caso de *New York* y *Londres*, ciudades anglosajonas, su principal interés es situarnos ante capitales económicas y financieras, grandiosas y en muchos aspectos desmesuradas. En el caso de *Bucarest*, el esfuerzo de Morand se dirige hacia la construcción de una ciudad de tintes exóticos, a medio camino entre Oriente y Occidente, como puente y zona de contacto, pero también de fricción y violencia. A su modo, *Venises* también comienza con un capítulo dedicado a estos prolegómenos, sólo que ahora Paul Morand se olvida de Venecia y consulta la enciclopedia de su propia vida, ofreciéndonos una rápida semblanza de su infancia y de su adolescencia, de las personas determinantes de su entorno, de su educación y de ciertas experiencias iniciáticas. *Le palais des anciens*, título con el que abre este primer volumen, es el palacio simbólico donde habitó la generación de sus padres y preceptores, y donde aparecen los salones en que se formó. De esta manera, Morand deja claro desde el principio, y quizá con plena intencionalidad, la óptica que va a caracterizar la obra, quien escribe es el burgués formado en el siglo XIX y transplantado bruscamente a lo más profundo y desagradable del

siglo XX, tras dos grandes guerras y sucesivas y frágiles paces. No es casual, por ello, que el tono dominante sea el nostálgico, especialmente cuando se sitúa en la época de la segunda posguerra. En este sentido, *Venises* tiene algo de quehacer proustiano, no sólo por las referencias continuadas al mismo Proust, al que, como no deja de recordarnos, le unía una gran amistad, sino también por lo que la obra tiene de búsqueda (y de rememoración obsesiva) de un tiempo perdido.

En cualquier caso, lo principal y más revelador de esta obra es su construcción a base de discursos sobrepuestos, unificados por lo que Morand recoge de sus propias vivencias más que por la ciudad de Venecia en sí, aunque ésta se constituye sin duda en el motivo más nombrado y recurrente. Entre ese discurso múltiple, causa principal de la heterogeneidad que mencionábamos, aparece, por un lado, un discurso descriptivo y cultural, no ajeno a su quehacer diplomático y viajero (y a su obra anterior); por otro, el autobiográfico, y finalmente, el más propiamente literario (y meta-literario). Si en las otras obras de tema urbano asistíamos al predominio de cierto discurso descriptivo (espacial, histórico, académico, etc.) dentro del cual se insertaban apuntes de tipo culturalista, ahora este nivel discursivo de tipo paraliterario va a presentarse precisamente en relación inversa: se trata con propiedad de un discurso culturalista en el que, a veces, aparecen incursiones descriptivas, centradas en diversos espacios o circunstancias, pero siempre colaborando con este trasfondo cultural. Este cambio, que supone una traslación de la perspectiva, se produce en concomitancia con el cambio declarado de objeto, al que ahora necesita caracterizar de otra manera. En efecto, el centro no es exactamente la ciudad y lo que ésta supone y sugiere, sino el escritor mismo, y al intentar crear la ambientación apropiada, se subvierte la proporción en que los recursos discursivos intervienen en el texto. De la caracterización fundamentalmente espacial o histórica pasamos a otra de índole más profundamente personal, intelectual, social, biográfica. Este discurso cultural, tal como lo describimos aquí, está dominado por la perspectiva creada en torno al salón decimonónico, como se observa en el capítulo *1914* (68). En las continuas menciones a personajes vinculados al arte, Morand se ocupa sobre todo de anécdotas relativas a los mismos, introduciendo frases y menciones precisas que ayudan más que nada a reforzar la atmósfera culturalista (vgr. 139). Este recurso sostenido a la cita, mediante el que se pone en relación con los artistas que le precedieron en Venecia y que le sirve para articular el discurso de forma diversa, constituye aquí un universo intertextual que coopera en la construcción de la ciudad imaginada, trasfondo decorativo y quizá necesario para sus memorias y reflexiones. Asimismo, como gran cosmopolita, no deja pasar la ocasión de incidir sobre el mundo del espectáculo y sus particularidades, con referencias abundantes a La Fenice o a los ballets de Diaghilev en su momento de esplendor. Pero, como decimos, son las anécdotas las que ocupan el espacio principal (67).

Este discurso culturalista tiene muchos puntos de relación con el desplegado en *New York*, *Londres* o *Bucarest*, pues recae sobre elementos comunes y repetitivos, como la descripción de círculos sociales y de los lugares donde tienen su sede, *La malcontenta* (109) o *Trois cafés vénitiens* (125), por ejemplo. A partir de la página 129, Morand nos transmite en párrafos muy concisos una serie de apuntes, entre lo costumbrista, lo histórico y la observación directa, que, expandidos, hubieran encon-

trado su forma más acabada en un libro al estilo de *Londres*. Apuntes del mismo tipo se encuentran dispersos por todo el libro, insertados en pasajes más o menos largos, pero aquí, y durante casi diez páginas, Morand se dedica a acumularlos, a concederles un espacio propio que llega a desconcertarnos, después de habernos acostumbrado a episodios algo más estructurados. También hallamos diseminadas por todo el texto notas históricas que hubieran tenido su lugar más adecuado en una introducción al modo de las de *New York* o *Londres*. Un ejemplo claro de estos comentarios históricos lo vemos en *1965* (179), donde nos introduce en los tiempos del último de los Dogos. En *Septembre 1951* (160) reaparece en detalle la manifestación mundana que podría considerarse propia de una cierta e inevitable tópica veneciana, el baile de máscaras; otros ejemplos puntuales relacionados con el mundo del espectáculo aparecen sembrados en multitud de capítulos, como hace también en sus otras obras. Un elemento tan fundamental en sus relatos ciudadanos como es el paseo, que sirve a Morand para estructurar buena parte de sus *New York* y *Londres*, lo vemos representado en pocos y breves pasajes (*Août 1969*, 194). El entorno físico de la ciudad también encuentra sus momentos de protagonismo, constituyendo unos de los pocos ejemplos de discurso propiamente descriptivo-espacial (*Septembre 1965. Du haut du campanile*, 177). En concordancia con su actividad profesional, el diplomático aparece dándonos noticias de su visión política –“Quatorze mois dans l’antichambre du pouvoir [...]” (77), o comentando el fascismo italiano en *1937* (149) y en *1937* (150)–. En este discurso descriptivo-culturalista tampoco faltan las menciones al arte, como no podría ser menos tratándose de una ciudad que, desde antiguo, ya se había constituido en símbolo artístico. Especial atención merecen la arquitectura (vgr. *La malcontenta*, 109) y la pintura (vgr. *1954. Exposition Giorgione*, 165). No es casual que se fije en estas artes, pues Morand parte sobre todo de las imágenes visuales a la hora de elaborar su lenguaje, y a ello no son ajenos su gusto por el viaje y la velocidad, y su formación junto a un padre pintor. También realiza abundantes comentarios sobre literatura y, así, vemos aparecer a Byron, Proust, Gide, Thomas Mann, D’Anunzio o Tzara. Tampoco desatiende su propia obra y nos ofrece fragmentos de sus poemas (87), y alguna referencia a sus novelas (vid. las *Nuits* y su exégesis, 76).

Pero lo cierto es que todos estos motivos, que constituyen una parte sustancial de su pequeña serie sobre ciudades y a partir de los cuales crea el discurso de lo que ve en ellas (basculando hacia lo espacial, lo cultural o lo histórico), en *Venises*, aun apareciendo, cumplen un papel subordinado y surgen al hilo de otras disquisiciones. En algunos casos, sirven para esconder al autor Paul Morand y ponernos frente al contexto de sus *saudades*; en otros, sirven para mostrárnoslo en algún lugar o situación, participando del hecho narrado y dándonos así la medida de su implicación con Venecia (vgr. *Marché du Rialto*, 138). De este modo, también podemos ir viendo cómo el discurso autobiográfico se convierte en un importante trasfondo de la obra, al impregnar buena parte de su discurso más culturalista y descriptivo. Y, sin embargo, Morand se aparta de nosotros en la misma medida en que se nos desvela, omitiendo buena parte de su biografía u ofreciéndola de forma muy fragmentaria. La Primera Guerra Mundial apenas tiene lugar, salvo por ciertos episodios referidos a su final, y relacionados con lo que supuso de disgregación de la sociedad que el autor

había conocido en la preguerra (*vid.* 76, 82 y ss.). El mayor grado de ocultación, sin embargo, se halla en los años de la Segunda Guerra Mundial y su posterior exilio. En *Le pavillon de quarantaine* las referencias temporales se detienen en *Juin 1939* (153); en la siguiente parte, *Morte in maschera*, la primera fecha es *1950* (159). Hay referencias sueltas a su exilio –“du haut de mes glaciers [...]” (160)–, al gobierno de Vichy (85), o a momentos de la guerra (*vid.* 1950, 159). Sin embargo, el aspecto fundamental, lo que esos hechos pudieron suponer para el personaje Paul Morand, se omite casi por completo: acontecimientos, opiniones, justificaciones, padecimientos, etc. Las rupturas de 1914 y 1939 quedan abiertas, y Morand nos las ofrece como hitos más o menos ocultos que señalan tajantemente la división de ciertos periodos de su vida y de su entorno, aunque sin entrar de lleno en ellas. Si el inicio de *Le palais des anciens* (9) –y, en general, todo este volumen– o *Venise. Septembre 1930* (144), parecen muy cercanos al género autobiográfico, llegando a ofrecer fragmentos de sus epístolas (52), Morand no deja de distanciarse continuamente en otros capítulos, como en *La Malcontenta* (109). Sin embargo, y creando un fuerte contraste, tenemos los encuentros con los *hippies* en Venecia (195) y en Creta (205), donde Morand se implica completamente, narrando los acontecimientos en primera persona y con la proximidad que caracteriza al estilo directo. Aquí vemos al Morand más amargado y más presto a juzgar de las dos últimas partes de *Venises*, el Morand que ve crecer la marea del turismo masivo y barato que le horroriza, que ve subastar y demoler palacios y lugares de recreo que tuvieron una vida esplendorosa durante su juventud (*Avril 1964. Folles en chères*, 167). No obstante, su crudeza con los *hippies*, frente a los que hace aparecer un registro que normalmente ignora, el olfativo, tiene algo de paradójico si releemos las páginas que dedica a un singular personaje de la bohemia cosmopolita de principios de siglo, Maître Corvo (50); por lo que podemos leer, no es más que un *hippie avant la lettre*, un vagabundo que en muchos aspectos no se diferencia lo más mínimo de sus contemporáneos de mediados del siglo XX, a los que desprecia. ¿Qué cambia? Sin duda, la óptica con la que contempla cada periodo: hasta la Segunda Guerra Mundial, existe una idolatría de lo vivido; mientras que los años que ahora le toca experimentar (los 70) están marcados por un progreso que devora todo lo que había amado y que formaba parte de su estilo de vida de viajero refinado. El grado en que se involucra Morand cuando aparece en escena es, además, inversamente proporcional a la distancia temporal desde la que escribe, pues, aunque en la introducción se nos pone delante narrando sus primeros años, se percibe una cierta lejanía y el carácter reelaborado del relato por el transcurso del tiempo y después de muchas reflexiones.

Pero es el tercer nivel de discurso que mencionábamos, el literario, el que finalmente otorga unidad a la acumulación de motivos y confiere su ser a esta obra. Como en los casos anteriores, encontramos momentos de literaturización del discurso, tanto por sus habituales arranques líricos (*vgr.* 197) como por la ficcionalización de ciertas situaciones (*vgr.* 179-181). Los aspectos que más destacan en esta elaboración literaria son las técnicas empleadas y el lenguaje que va desplegando, con los que logra configurar un entramado con una vocación más claramente artística que en el caso de las otras obras dedicadas a ciudades. Dada la importancia que Proust tiene para Paul Morand, no resulta extraño hallar ejemplos de la llamada “técnica de

la magdalena”. En *Serenata a tre. 196...* (173), serán la *piazzeta* veneciana que recorre y un gato pintado en una pared los que le conducirán al recuerdo de una mujer y una historia galante con final chusco. Sin embargo, no es Morand un proustiano al pie de la letra, pues en su caso es sobre todo la imagen –y no las sensaciones, ni los hechos, ni los objetos– la que desencadena el resorte de la memoria y la que determina el proceso de la narración final del recuerdo. Y es que Morand procede como el viajero de profesión y de vocación que es: su lenguaje es rápido y directo, subordinado al sentido de la vista, como las imágenes que pueden contemplarse desde un tren en movimiento. Así, sus descripciones casi nunca son morosas y estáticas, sino que fluyen y acaban desembocando en la narración de un suceso vivo, una conversación, escenas o costumbres. Por eso, en el fondo, no sorprende encontrar esa cantidad de comentarios cortos que, como epigramas, salpican los relatos o que se funden hacia la mitad del libro en un pequeño zoo de imágenes (129 y ss.). Por eso quizá Morand recurre a Venecia como punto de agregación de sus reflexiones, pues esta ciudad no puede contemplarse desde el tren, hay que pasear por ella o recorrerla lentamente por sus canales. Ya hablábamos de la importancia de las artes plásticas en todo su discurso, en especial la pintura y la arquitectura (artes de que Venecia está magníficamente dotada); Morand se comporta muchas veces ante Venecia como frente a un cuadro, así en *Septembre 1965. Du haut du campanile* (177), y no sólo ante Venecia (*Vallée du Rhône. 1906*, 24). El mejor epítome de lo que venimos diciendo es el título del capítulo *1908. Venise dans le rétroviseur* (32); en la figura de ese retrovisor están latentes la velocidad, la prisa, el nervio del viaje en automóvil, así como el imperio de la imagen, ahora sobre un espejo que nos devuelve al pasado, y todo ello condensado en una sola frase: “Seul le reflet de Venise, dans notre mémoire, est plus léger que la réalité” (179). Un pasado y un retrovisor donde Morand se mira cuando narra su entrada en Venecia (¿su primera entrada?), precisamente a través de la estación de tren, que hay que abandonar sin más remedio para poder penetrar en la ciudad, cabalgando parsimoniosamente sobre una góndola. Pero junto con el registro visual con el que construye el espacio narrado, casi siempre en tensión entre lo estático-pictórico y la imagen en movimiento, la obra crece con la descripción de las relaciones sociales, los salones, las reuniones de sociedad, los espectáculos y las exposiciones y, por eso, Morand no puede dejar de ser un fabulador de la ciudad, escribir con ella y desde ella: Venecia, París –“C’est surtout à travers mon passé que Venise, ainsi que Paris, fluctue sans couler” (105)– y Londres. Venecia ocupa un lugar predilecto, tanto frente a otras ciudades como frente a lo natural. Ahí reside la paradoja de un Paul Morand que no deja de recorrer mundo (*L’amour des routes*, 102), pero que encuentra su auténtico lugar en la ciudad, en lo construido, como *zoon politikón* que es, y que halla la mejor medida de sí mismo recorriendo el espacio urbano, especialmente en esta obra que nos atrevemos a considerar su testamento literario. Como se ve, el que hayamos hablado de distintos niveles discursivos y de su diversa importancia no nos debe llevar necesariamente a disgregar la obra en una yuxtaposición informe de niveles plenamente separables. Por encima de la heterogeneidad que hemos comentado, comprobamos que *Venises* es una conjunción de elementos que colaboran entre sí estrechamente para entregarnos lo que Morand parece perseguir desde la mirada de una madurez personal y literaria, ya

entrada en la vejez, y con la premura de quien dicta su última voluntad: legar su imagen artística para la posteridad, una imagen donde vida y arte pretenden mostrarse en perfecta fusión. Para cumplir esta labor, hemos visto cómo Morand se vale de Venecia, no sólo como elemento simbólico y fuente de motivos, sino también como espacio donde el arte —consagrado por la historia— y su propia experiencia vital logran unirse:

*De même qu'en 1917, j'avais vu Venise enfoncer son coin d'ombre dans ma vie exilée, de même, au sortir de cette vente aux enchères, la Venise des années 60 venait creuser son fossé entre mon âge mûr et la vieillesse. Quelque chose, ou quelqu'un, me mène, m'a toujours mené, quand j'ai cru tracer moi-même ma route. (170)*

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- MORAND, Paul (2001): *Voyages*. Édition Établie et Présentée par Bernard Raffalli. Paris: Éditions Robert Lafont.
- (2001): *Venises*. Paris: Éditions Gallimard.
- POPA-LISEANU, Doina; FRATICELLI, Barbara; y POPEANGA, Eugenia (eds.) (2006): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara.
- SANSOT, Pierre (1973): *Poétique de la ville*. Paris: Éditions Klincksieck.