



LÍDIA CAROL GERONÈS

“EL ORO DE BIZANCIO SE FATIGA EN SAN MARCOS”

Perucho y la reinención fantástica de la historia

ABSTRACT: Considering Venice as seminal literary topos as many Hispanic and Hispanic American writers of the second half of the XX century did, in this article we analyze different texts by Juan Perucho who ‘portrays’ the lagunar city steeped in history. They are little-known texts, with dense literary and historical references, from “lyrical cells” (cf. P. Gimferrer) to short fabulations in prose; where the historiographical precision -always questionable- is created telling deliberately improbable stories that are paradoxically much more truthful than the real one. From these texts emerge that inventing a ‘fantastic’ Venice serves Perucho precisely to demonstrate -as Calvino did with his trilogy *Our Ancestors*, in the same years- that it is easier to approach a “revivalistic” interpretation of history (cf. C. Argan) i.e. imagining an anachronistic revitalization of the past, instead of believing that it is possible to narrate the lost past of a unique place only by knowing it historically.

KEYWORDS: Joan Perucho; History and Fantasy; Venice; Intertextuality; Literature and Travel.

En el marco de una investigación más amplia sobre el imaginario veneciano y la representación de Venecia en algunas obras en prosa de las letras hispánicas de la segunda mitad del siglo XX (Carol 2020a; 2020b), nos hemos encontrado varias veces con Joan Perucho. En este artículo nos acercamos a algunos textos del escritor catalán porque (re)tratan la ciudad lagunar a través de su pasado histórico y cultural, mediante un juego intertextual y un saber enciclopédico y erudito, que ultrapasa los límites de la ficción (Bernal 1994, 143), gracias a elementos como la evasión y el misterio, binomio de la “fòrmula peruchiana del fantàstic” (Martínez-Gil 2020, 144).

En la primavera del 1967, la revista *Destino*, entonces dirigida por el coetáneo y amigo de Perucho, Néstor Luján, dedicava todas sus páginas a la ciudad de Venecia. Cabe pensar que dedicar un número completo a Venecia era coherente con la pasión o moda veneciana que se inició con “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” de Pere Gimferrer, poema de su celebrado *Arde el mar* (1966). Se trataba del tercer número de una serie monográfica titulada “Las ciudades”. El primero se dedicó a Atenas y el segundo a Viena.

Tres eran las condiciones que reunían estas tres ciudades para merecer un monográfico: su peso cultural, su sugestión artística y su importancia histórica. Así lo explicaba Luján:

No hemos observado ningún orden, ni cronológico, ni geopolítico, ni histórico en la elección de estas ciudades a las que ilusionadamente dedicamos nuestras páginas. Hasta cierto punto escogemos las que más amamos, y las que más nos incitan al elogio, ya sea por su peso cultural, por su sugestión artística o por su importancia histórica. Venecia reúne estas tres condiciones. (17)

A través de los diferentes puntos de vista de los colaboradores – entre los que destacamos nombres como Josep Pla, Joan Ramón Masoliver, Xavier Montsalvatge o el mismo Néstor Luján con el pseudónimo de Pickwick – se proporcionaba a los lectores una panorámica completa que descubriría el pasado y el presente de estas ciudades. Por lo que se refiere a la ciudad véneta, como sintetiza Luján: “Venecia es la ciudad a la cual cualquier viajero desea ir desde cualquier parte del mundo. Venecia es realmente una una ciudad-meta.” (Luján 1967, 17). Es significativa, por lo que se aleja de esta idea de acercar la ciudad al lector, la imagen de Venecia que la revista elige para poner en la portada (Ilustración 1). No se elige una imagen contemporánea de la ciudad de Venecia, como podría ser una foto de la plaza de San Marcos invadida de palomas y turistas, sino que, en una línea más ‘poetico-novísima’ y culturalista, se propone un cuadro del pintor veneciano del siglo XVIII, Pietro Longhi, *Colloquio tra baute* (1750 – 1760) porque según la revista/Luján, el lienzo “revela el espíritu del siglo XVIII en Venecia. Dos damas con sus pequeños tricornios y su ‘bautta’, el velo de encaje negro que cubre su busto, circulan por las calles venecianas” (3).

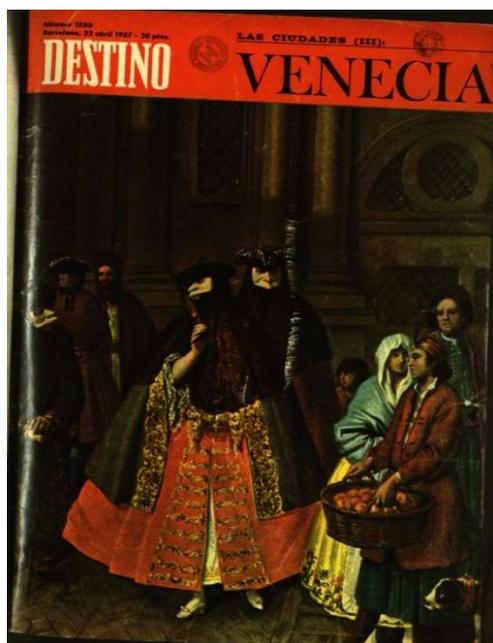


Ilustración 2. Portada de la revista Destino (n. 1550, 22/04/1967).

Por otro lado, en estos monográficos, quizás no por casualidad, aparecían varios anuncios de agencias de viajes, como Viajes Baixas S.A., Ultramar Express o Viajes Marsans, ofreciendo a un lector – ya no sedentario – la posibilidad de cumplir un sueño a través de excursiones y viajes organizados en autobús, crucero e incluso en avión, desde Barcelona hacia los principales atractivos turísticos europeos. El viaje es en la década de los sesenta un instrumento para salir del gris y del retraso cultural del régimen de Franco; y Venecia representaba, realmente o metafóricamente, una posibilidad para hacerlo. Marcos Ricardo Barnatán¹ aclaraba que fue un evidente espíritu cosmopolita y europeísta el que guió este amor generacional por Venecia:

Pero Venecia es una metáfora múltiple, sirve de escenario plural a la ensoñación romántica, a la morbosidad modernista, a la ficción decadente o a la efusión religiosa. Y Venecia despertó también en la poesía española contemporánea algunas turbulencias. Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en el polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década de los sesenta y que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular. (Barnatán 1989, 15)

En este número de *Destino* dedicado a Venecia emergen, precisamente, estos dos componentes, europeísmo y cosmopolitismo cultural. El conjunto de artículos respeta en general un corte historicista, realista y descriptivo. Hay dos textos que, si no se pueden considerar completamente de ficción, sí que introducen elementos casi fantásticos. Por un lado, el texto “Ojos y oídos de Venecia. Vientos sellados e inquisición de amor” del gallego Álvaro Cunqueiro; y por el otro, “Los venenos de Venecia”, de Joan Perucho. La introducción de este tipo de textos, como aclara Luján, se debe a porque “nos ha parecido que la ciudad daba también cabida no solo a la descripción de los hechos reales, sino a las imaginaciones de dos grandes escritores que la conocen y la aman” (17).

“Los venenos de Venecia” de Perucho es una narración breve, de una sola página. No hay ninguna intención de fabular o de distorsionar los hechos históricos a través de la imaginación, sino que hay una voluntad de exponer hechos del pasado. Concretamente, Perucho relata la invención y el uso del veneno porque le permiten explicar y definir una determinada Venecia. Se trata de una Venecia rica, poderosa y culta, perteneciente al mundo de Oriente, pero también oscura, mágica y cruel, capaz de matar de una forma sofisticada, con misterio y disimulo, sin derramar una gota de sangre.

¹ Como Pere Gimferrer, también Barnatán dedicó en aquellos años un poema a Venecia, “Oración en Venecia” (*Los pasos perdidos*, 1968). El poeta hispano-argentino, en cambio, no fue incluido en la famosísima antología de Josep Maria Castellet, *Nueve novísimos* (1970).

Si el arte y la técnica del veneno eran indistintamente cultivados por la Italia del Renacimiento, fue, no obstante, la República de Venecia la que hizo posible tan brillante dedicación al proporcionar a los demás Estados las materias básicas necesarias, traídas del Oriente por su admirable flota de bajeles. Pero no eran sólo drogas, tóxicos y especias lo que proporcionaba excelsamente Venecia, sino también cordura, pensamiento político, disimulo y reflexión diplomática. (Perucho 1967, 89)

Perucho avala su afirmación sobre el protagonismo, fuerza y sofisticación de la República de la ciudad de Venecia – y su consiguiente autonomía, riqueza y poder políticos –, con unos versos del fraile dominicano, Tommaso Campanella (1568-1639), también poeta, filósofo, teólogo y consejero político italiano, célebre por su obra, *Ciudad del Sol* (*Civitas Solis*, 1623). Un libro que Campanella escribió en vulgar florentino en 1602 durante su estancia en la cárcel de Nápoles, por haber promovido en Calabria – algunos años antes, en 1599 – un intento de insurrección contra la Corona española. Campanella había prometido a los que le hubieran seguido en la empresa de la expulsión de los españoles, el establecimiento de una comunidad y de una república teocrática fundada en la concordia y en el amor. Una hipotética república a la veneciana dónde él mismo habría sido legislador y jefe. Según Francesco Giancotti (2013, 121) *Ciudad del Sol* describe con métodos novelescos una “repubblica felice” y se trata de una obra que se puede situar en la línea de Platón y especialmente en la de la *Utopía* (1516) de Thomas More. Perucho escribe: “Ya lo dijo Tomás Campanella en su soneto a Venecia: De principi orologio e saggia scuola, / Per mai non tramontar se’ qual Boote / Tarda in guidare il tuo felice regno, / Di libertà portando il pondo, sola” (89).² La cita erudita se refiere a la ejemplaridad política de la ciudad lagunar, que como una estrella – de la constelación del Bootes – guía a los pueblos hacia la libertad.

Seguidamente, y ya entrando en algunos detalles técnicos de los venenos, Perucho, recurre al célebre viajero veneciano, Marco Polo, pero también a los unicornios. El cuerno de estos animales fabulosos resulta un ‘ingrediente’ fundamental para la creación del veneno. A los elementos químicos como el antimonio, mercurio y fósforo, se añadía una sustancia fantástica y con propiedades afrodisíacas, polvo de unicornio:

El antimonio, el mercurio y el fósforo causaban asimismo muertes horribles, mezclados con polvo de hasta unicornio. Marco Polo había divulgado, después de sus celebrados viajes por Oriente, las propiedades afrodisíacas de este cuerno, pero hasta muchos años después no se descubrió que fijaba y daba vigor al veneno. (89)

Aún con la intención de dar veracidad y relieve histórico a su relato sobre Venecia y los venenos, y mostrando su gran erudición, Perucho introduce un personaje histórico femenino muy misterioso, Teofanía (o Teotania) d’Adamo, famosa por haber inventado,

² “Constelaciones y sabia escuela de príncipes, / Para nunca desaparecer como Bootes / Tarda en guiar tu feliz reino, / Llevando el peso de la libertad, sola.” La traducción es nuestra.

como se constata en el *Compendio di diversi successi in Palermo dall'anno 1632* de Baldassare Zamparrone (1581-1648), el “Acqua Tofana”, un veneno indetectable, sin sabor ni olor, que la hizo famosa hacia 1640 (ArquiteCultura 2020). Posiblemente Perucho, como buen bibliófilo, conocía este libro antiguo, pero sin duda conocía al maestro de la novela histórica, Alejandro Dumas, y su novela de aventuras *El conde de Montecristo* (1844). En esta novela aparece la referencia al agua de Tofana: “Hablamos señora de cosas indiferentes, de Perugia, de Rafael, de costumbres, de los trajes, y de esa famosa agua de Tofana de la que algunos, te dijeron, aún guardan el secreto en Perugia” (Dumas 2020, 264). Según Perucho, Teofanía, que “también era maga” para poder elaborar su veneno, el agua tofana, “compraba sus materias primas a los mercaderes venecianos, y dicese que fletó un navío con extraño y abominable cargamento” (89). De una atmósfera sofisticada y misteriosa, Perucho pasa a una atmósfera romántica a través de otro método de envenenamiento, el envenenamiento amoroso:

Pero de todas formas, sabemos que en el siglo XVIII se puso de moda en Venecia, el envenenamiento amoroso. Ocurría muy a menudo durante los Carnavales y los bailes de máscaras. La víctima se enamoraba perdidamente de la última persona vista antes de tomar la ponzoña, y tornábase melancólico y lánguido, y con un irrepimible deseo de dar serenatas en góndola, hasta que por fin moría precipitándose en las espesas aguas de los canales. (89)

Otra vez, Perucho, para corroborar sus palabras, no introduce una prueba o documento histórico, sino una referencia literaria. Concretamente, se sirve de una epístola de Girolamo Parabosco, poeta italiano del siglo XVI – y primer organista en la Basílica de San Marcos – porque “Esta clase de envenenamientos produjo piezas literarias bellísimas, como la carta célebre que escribió Gerolamo Parabosco a su amada poco antes de morir” (89).

Perucho termina el relato con otro personaje histórico: el médico menorquín Buenaventura Orfila, uniendo así Venecia y la historia de los venenos con la historia de la naciente ciencia química en la Cataluña del siglo XIX:

La pérdida del poder político de Venecia también contribuyó a la decadencia del veneci. Sin embargo, quien le dio verdaderamente la puntilla fue, ya bien entrado el siglo XIX, el médico menorquín Buenaventura Orfila. Después de haber estudiado en Barcelona y en Valencia, Orfila se trasladó en Venecia para estudiar los venenos con medios químicos. Luego pasó a París donde, en 1813, publicó su *Traité des poisons*. Orfila murió, de muerte natural, cargado de honores y habiendo recibido el título de ‘Padre de la Toxicología’. Testó municiosamente en 1833. (89)

Erudición e intertextualidad explícita con inserciones, transcripciones de diversas obras literarias (sonetos, cartas, etc.) pero también de artefactos históricos (tratados, manuales de diversa índole o documentos oficiales), están siempre presentes en la prosa del escritor, haciendo que la frontera entre ficción y no-ficción sea casi inexistente.

Incluso este breve texto no escapa de esta elección estilística entre el ingenioso ensayo erudito y otro caso más de historia apócrifa ficticia. Como ha indicado Julià Guillamon:

La gent relaciona l'obra de Joan Perucho amb l'erudició i la bibliofília: pensen que és una literatura de biblioteca. I tenen raó: els seus llibres són plens de jocs intertextuals. Als anys quaranta i cinquanta, quan encara escrivia poesia, va començar a citar, manipular i imitar estils. El 1960, quan publica *Les històries naturals*, aquest recurs ha esdevingut habitual de la seva escriptura. En el mateix moment comença a col·laborar a la revista *Destino* i una mica més tard a *La Vanguardia*, amb uns textos que barregen la narració, la història, el comentari crític i l'article d'opinió i que molt sovint introdueixen citacions d'altres escriptors. La veu del narrador unifica tots aquests materials dispersos. [...] Reconstrueixen ambients d'època, amb personatges que semblen sortits d'un còmic, i barregen la realitat i la fantasia, dades erudites i invencions delirants. Perucho va anar consolidant aquest estil, amb el qual se sentia molt segur. Fins i tot va inventar un nom per anomenar aquests textos barreja d'article, narració i erudició: històries apòcrifes. Hi ha un joc intel·ligent amb la creació, la recreació, la paròdia i la ironia. I com que deixa veure els fils que hi ha per sota —de vegades els articles semblen embastats—, van molt bé per estudiar com funciona, en el seu cas, la literatura metaliterària. (2020, 200)

Perucho, gracias a su profunda erudición, mezcla épocas diversas para ofrecer una visión histórica y detallada del pasado. Pero en este caso lo que nos interesa subrayar es la voluntad de no añadir visiones fantásticas de la realidad, sino solo una precisa reconstrucción histórica que sirve más que nada para acercar, mediante una preciosa intuición, épocas distantes, como lo es, precisamente, una época de actitudes mágicas pre-científicas, con una de experimentos proto-científicos.

La Venecia de Perucho no solo es la Venecia lúgubre, alquímica, novelesca y romántica, donde poder y veneno se mezclan, sino también la bizantina, la Venecia puerta de Oriente que emerge en el libro de narraciones histórico-fantásticas *Los laberintos bizantinos* (1984). Un libro solo aparentemente desligado de la contemporaneidad, que parece evadirse para refugiarse en el placer de la erudita reconstrucción historiográfica,³ pero hecha no sin anacronismos irónicos deliberados. Es en este sentido que coincidimos con la definición de *Los laberintos bizantinos* propuesta por Arturo García Ramos:

Es un libro de un viajero imaginario, su origen es el mundo clásico griego, la expansión catalana por el Mediterráneo durante la Edad Media y el Renacimiento, el imperio otomano, la huella religiosa en las repúblicas soviéticas, el decadentismo occidental representado por los viajeros decimonónicos. [...] Su mirada no es la de un contemporáneo, sino la de un ateniense, la de un bizantino, la de un

³ Como ha recordado Martínez-Gil analizando el binomio evasión y misterio en lo fantástico peruchiano (2020, 144-145), el mismo Perucho, muy consciente de las críticas negativas por escapista, aclaraba que la evasión es positiva y toda la literatura en general es un medio para escaparse de la realidad.

sefardita expulsado, la de un renacentista, la de un ilustrado viajero o un viajero ilustrado, la de un combativo romántico y la de un artista decadente. (2023)

Perucho en su *Teoria de Catalunya* (1985), una guía erudita a los lugares y paisajes histórico-turísticos de Cataluña, ha explicado el nexo de Venecia con el Oriente y la posible relación entre esta ciudad y la identidad catalana. Como ha evidenciado Martínez-Gil, este libro desarrolla “un imperialisme fantàstic d’encuny orsià, civilitzacional i cultural, més que no pas polític, un imperialisme que, perquè és fantàstic, és transcendent i atemporal” (Martínez-Gil 2020, 162). En el capítulo “El mar”, Perucho recuerda el esplendor y magnificencia de Cataluña a partir de un hecho histórico de su pasado medieval, relacionado con la compañía de mercenarios liderados por Roger de Flor, la llamada Gran Compañía catalana o de almogávares, la cual fue contratada a comienzos del siglo XIV por el emperador bizantino Andrónico II Paleólogo, para combatir el creciente poder de los turcos otomanos en Anatolia (Paula de Mellado 2011, 476). Gestas que el mismo Perucho indica que son descritas en la *Crònica* de Ramon Muntaner. Según Perucho, Cataluña es un territorio del Mediterraneo y de la historia de Oriente como lo son otros territorios, o ciudades en este caso italianas, como Pisa, Génova y, obviamente, Venecia:

Una part de la grandesa de Catalunya s’ha forjat a la mar, i això ho veiem d’antuvi, amb espectacularitat, seguint els passos de la gran Companyia Catalana a l’Orient, que magnifica, en una epopeya extraordinària, el nostre esperit nacional. Catalunya participa de l’estructura dinàmica del Mediterrani (moltes vegades en col·lisió amb altres pobles com poden ésser Pisa, Gènova i Venècia) afirmant la seva presència i el seu poder. (Perucho 1991, 34)

No se trata de huir de la realidad para refugiarse en lo fantástico, sino más bien de usar lo fantástico para imaginar una manera diferente de pensar la realidad o lo real y, por qué no, también la historia. Describiendo Venecia como una invención fantástica bizantina y decadente, analizamos otros dos textos de Perucho. Por un lado, un poema, “El barón Corvo” del poemario *La medusa* (1987) y, por el otro, un relato breve, ‘El barón Corvo en Venecia’, que se publicó en el *ABC*, el 9 de junio de 1984, y que se recogió después en *Los laberintos bizantinos*. Por su brevedad, transcribimos aquí el poema:

El barón Corvo
Ha escogido el gris caviar del Irán
y un Alex-Corton muy frío,
pues no es la miseria la que juzga
sino la venganza contra el impudor,
la seguridad ofensiva del sacerdocio.
En la naturaleza hay falsedad
según el advero criterio de San Agustín.
“Jesus Christ n’a point voulu

du temoignage des démons”, confirmó Pascal.

Londres está lejos y Venecia es triste.
El oro de Bizancio se fatiga en San Marcos;
pero murió en una triste pensión de familia
con el egoísmo del pez fuera del agua
escribiendo libros de decadente obscenidad. (Perucho 1997 [1987], 37)

Como ha señalado Pere Gimferrer, los poemas de Perucho son como un espejo de sus narraciones, ya que “Cada poema és una càpsula —Foix en diria potser una cèl·lula lírica— que conté alhora la llavor i el revers d’una narració: com el mirall que, devorant-les cap al propi reflex, xuclés les aparences que més tard suscitaran les fabulacions peruchianes en prosa” (Gimferrer 1984, 11). La célula lírica, en nuestro caso específico, es la Venecia del barón Corvo. Estos versos reflejan dos elementos claves del imaginario veneciano, el orientalismo y el erotismo relativo a una cierta mundanidad finisecular y decadente, pertenecientes a la figura del barón Corvo, es decir, del escritor y fotógrafo inglés Frederick Rolfe, que nació en Londres en 1860 y murió en un exilio voluntario en Venecia el 25 de octubre de 1913.

Es plausible que la publicación en 1982 por Seix Barral de *En busca del barón Corvo* de A.J.A. Symons generara una cierta moda en el mundo literario barcelonés hacia la biografía novelada, y sobre todo hacia la persona/personaje del barón Corvo. La fabulación de la célula lírica de la poesía sobre el barón Corvo emerge en el relato fantástico de Perucho “El barón Corvo en Venecia”. Avalándose de la biografía de A.J.A. Symons, en este texto Perucho reconstruye sintéticamente la vida del barón y la Venecia de aquellos años, pero ‘juega’ con la realidad histórica inventando un encuentro apócrifo entre Henry James y el barón Corvo. Además, Perucho también inventa una posible explicación sobre el origen de *Los papeles de Aspern* de James. Es la voz narrativa, el viajero espía – llamado a la Conrad, “Comissionat secret” – que confiesa de haberlos visto juntos dentro de la basílica de San Marcos: “James va deixar per un altre dia de continuar la conversa amb mademoiselle Bordereau. Se’n va anar amb el baró Corvo a examinar els mosaics de l’interior de la basílica de Sant Marc. Els hi vaig veure junts, en un dels llocs més impressionants i obscurs de la cristianidat” (Perucho 1989, 173).

Para construir su relato Perucho renuncia conscientemente a una reconstrucción histórica factual, recurriendo, en cambio, a una visión fantástica de la realidad histórica, creando hechos o situaciones posibles, pero nunca ocurridos. Como ha indicado Simbor Roig (2011) en su detallado análisis de la novela *Pamela* sobre la metaficción y el juego con la historia: “Perucho no té cap interès a preservar les dades verídiques, les historiogràfiques atestades [...] més que no la fidelitat històrica, [...] Perucho proposa la total llibertat ficcionalitzadora [...]. La literatura ha prevalgut desmesuradament sobre la Història” (200-201).

Según el análisis de *Los laberintos bizantinos* de Giulia Forlivesi, detrás del barón Corvo – que no sólo aparece en el capítulo de Venecia, sino que emerge a menudo a lo largo de todo el libro –, se puede identificar el alter-ego del autor. A la vez, este personaje es uno de los hilos que metafóricamente se pueden tirar para salir del complejo laberinto que es la narración (Forlivesi 2012, 128-145). Frederick Rolfe fue un apasionado estudiante de historia con intereses eclécticos y una particular atención por la Edad Media. Así, en *Los laberintos bizantinos* el narrador da al personaje del barón la función de puente entre diferentes épocas y entre varios lugares más o menos exóticos. La lógica de la novela es la de hacer vivo el pasado histórico en el presente del lector entrecruzando varias huellas de diferentes pasados. Cabe preguntarse por qué Perucho elige ‘jugar’ con estos imaginarios sobreponiéndolos prescindiendo de un orden cronológico, confundiéndolo el presente, el pasado y el futuro deliberadamente. Como ya sugiere Forlivesi podemos responder a esta pregunta a través de la noción de ‘presentismo’ propuesta por el historiador francés, François Hartog (2003), ya que “de esta forma el narrador logra describir un mismo lugar desde perspectivas diferentes y a través de imágenes diferentes entre ellas” (Forlivesi 2013, 131). A pesar de eso, Forlivesi, desde nuestro punto de vista, deja a un lado el anacronismo, lo improbable y la ironía, que innegablemente caracterizan este relato peruchiano sobre Venecia. La sobreposición espacio-temporal construída con una voluntad claramente anacrónica, es visible, precisamente, al inicio del relato, en la descripción de la atmósfera de la Venecia en la que acaba de llegar el personaje/narrador:

Recolzat a la barana del vaixell, amb la mà a la galta, veia com s’allunyava el Lido, mentre em semblava sentir la simfonia de Gustav Mahler, com a la pel·lícula de Visconti. Només hi faltava la presència d’Aschenbach contra el crepuscle, tapant-se a la cadira, estremint d’angoixes i remordiments, sota la llum, difusa i vibràtil, dels impressionistes, d’un Renoir, per exemple. (Perucho 1989, 170)

De manera similar, los planos temporal y espacial se mezclan en el hallazgo totalmente inventado de unas cartas inéditas entre Alexis de Tocqueville: historiador, politólogo liberal conservador y agudo estudioso de la naciente democracia estadounidense, y Joseph Arthur de Gobineau: político reaccionario y teórico del racismo.⁴ Hallazgo que si históricamente es imposible, por otro lado es ‘fantásticamente’ probable, como en un relato apócrifo de Henry James, que lo avalaría:

Quan l’escriptor americà Henry James, que estava interessat en l’epistolari entre Alexis de Tocqueville i Arthur de Gobineau [...] Henry James el va convidar a uns tes en un cafè de la plaça de San Marc, amb infinits coloms parrupejant a fora, durant un dels quals el baró Corvo va informar el novel·lista de l’existència d’una part de la correspondència Tocqueville-Gobineau desconeguda, no

⁴ Cfr. Tocqueville y Gobineau 2008.

compresa a la publicada per la “Revue des Deux Mondes” als números de l’1 de juny, 1 de juliol i 1 d’agost de 1907, ni en la donada a conèixer per L. Schemann el 1908. (Perucho 1989, 171-172)

Así como por Kafka, también por Perucho los estudiosos no han encontrado, por lo que se refiere a definir con más rigor y detalle su estilo fantástico, una definición unívoca aceptable. Partiendo de la definición de fantástico generalizado (*fantastique généralisé*) teorizado por Todorov, algunos estudiosos han propuesto otras etiquetas para definir y concretar mejor el estilo fantástico generalizado de Perucho. Así, Julià Guillamon ha subrallado la mezcla casi obsesiva de citas tanto culturales eruditas como populares con el término “meravellós literari” (Guillamon 1985, 9). Alfons Gregori ha evidenciado la dualidad entre el bien y el mal, ángeles y demonios, de algunas personificaciones que aparecen en los textos de Perucho proponiendo la definición de “meravellós cristià” (Gregori, 2014). Por otro lado, Alessandro Scarsella ha enfatizado el innegable carácter irónico de este estilo que no es ni completamente serio ni tampoco explícitamente burlón, proponiendo el término de “meravellós irònic” (Scarsella 2013, 72). En último lugar, recientemente Pere Torra analizando el tratamiento del mundo fantástico en toda la novelística peruchiana, por lo que se refiere al pasaje de un fantástico puro a un fantástico generalizado, concluye que “Gairebé totes les obres de Perucho comparteixen [...] els trets de l’anomenada literatura neofantàstica” (Torra 2022, 330). Desde nuestro punto de vista, tratándose de textos históricos, pero no historicistas, que privilegian el anacronismo y lo falso pero posible, también se puede hablar de fantástico o maravilloso “revivalístico”, tomando la noción de “tiempo revivalístico” de Rosario Asunto. Esta definición de Asunto aparece en la compilación de ensayos del histórico del arte Carlo Giulio Argan, *Il revival* (1974). El ‘revival’ no debe de entenderse como un preciso periodo artístico sino más bien como una actitud que rechaza el estéril eclecticismo erudito, intentando usar estilos y cánones pasados para revitalizarlos. El filósofo Rosario Asunto ha explicado así esta actitud, que se basa en un escepticismo profundo, fundante y programático hacia cualquier tipo de conocimiento acrítico, hacia cualquier experiencia ordinaria habitual:

La storia è “catartica” proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di riesperire l’esperito: dandoci l’esperienza, ma liberandoci dal complesso del passato, conferma la pienezza della nostra responsabilità nei confronti del presente. Il revival, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. (Asunto 1974, 7)

Esta noción de *revival* niega, por lo tanto, que haya una separación entre la dimensión del pasado, la del presente y la del futuro, porque entiende la vida como un fluir continuo sin fin. En conclusión, la imagen literaria de Venecia que Perucho construye, representa

el maravilloso "revivalístico", a través de una reconstrucción historiográfica detallada, pero a la vez anacrónica e inverosímil, que se funda principalmente mediante la negación de una idea demasiado materialista y reductiva de la historia, como hacía en aquellos mismos años Italo Calvino, para citar un autor admirado por el escritor de Gràcia.⁵ Calvino se alejaba públicamente de una escritura comprometida, quizás demasiado esquemática, apostando por una (re)invención fantástica de la novela histórica. Es el caso de algunos de los textos que se recogen en *Una pietra sopra*. Aquí el escritor aclaraba por qué, en nombre de su personal pasión por la épica, tanto clásica como caballeresca, componiendo *I nostri antenati*,⁶ no utilizó lo maravilloso para escapar de la realidad sino para poder aportar una nueva forma de entender la historia que se reinventa contándola desde el presente. Escribe Calvino:

Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento (non parlo si capisce di valori poetici ma solo d'atteggiamento storico e psicologico) in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. (1995, 182)

Y tras sugerir una distancia – quizás insalvable – entre la profundidad trágica que tendrá Cervantes un siglo después y la sensación de tristeza, concluyendo Calvino revela su pasión irracional por la fantasía de Ariosto:

È evasione il mio amore per l'Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo ... (1995, 183)

Similarmente, Perucho compone en sus textos una serie de nuevas hipótesis para comprender el tiempo histórico sobre el que inevitablemente también lo real se constituye. ¿Es evasión el amor por una historia no factual pero ficticia, donde las citas están al servicio de lo inverosímil/improbable más que para sostener lo posible? No. Incluso en este caso, estas cualidades de fantasía, ironía y precisión formal, 'revivalizan'

⁵ Perucho hizo una reseña de *Il cavaliere inesistente* (1959) en *La Vanguardia* el 25 de maig de 1963. "Una lectura", en Joan Perucho, *Els miralls*, Barcelona, Magrana, 1986, p. 123.

⁶ Se trata de una triología fantástica y alegórica sobre el hombre contemporáneo, compuesta de tres novelas *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) y *Il cavaliere inesistente* (1959).

el pasado hacia el futuro y dan cuerpo y sustancia a otra forma de narrar la historia, liberándola irónicamente de cualquier dogmatismo historicista y sin ninguna melancolía de posibles mundos perdidos.

REFERENCIAS

- ARGAN, C.G. 1974. *Il revival*. Milano: Gabriele Mazzotta.
- ARQUITECULTURA [Ferreiro M.A.]. 2020. “Las Tofana, las mujeres más letales de la Italia del Renacimiento.” *El reto histórico*: <www.elretohistorico.com/guilia-tofana-renacimiento-veneno/> [última consulta 15/03/2024].
- BARNATÁN, M.R. 1989. “La polémica de Venecia.” *Ínsula* 508: 15-16.
- BERNAL, A. 1996. “Els mons peruchiansmicroestructures citatives i mecanismes de fabulació en les Narracions.” En A. Schönberger, T. D. Stegmann (eds.). *Actes del Desè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes 2*: 143-154. Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatures Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CALVINO, I. 1995. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori.
- CAROL, L. 2020a. *Un 'bric-à-brac' de la Belle Époque. Estudio de la novela Fortuny (1983) de Pere Gimferrer*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 18. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-434-9>.
- . 2020b. “Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer.” En J.J. Parra Bañón (ed.). *Lugares ¿Qué lugares?*, 109-24. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 17. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5/006>.
- DUMAS, A. 2020 [1846]. *El conde de Montecristo*. Trad. esp. C. Akram. Barcelona: Plutón Ediciones.
- FORLIVESI, G. 2013. *Hacia la búsqueda de un universo mágico: estrategias de evasión en las novelas de Joan Perucho*. Trabajo final de Máster, Università Ca' Foscari di Venezia. <www.dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3415/835261-1163181.pdf?sequence=2> [última consulta 15/03/2024].
- HARTOG, F. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.
- GARCÍA RAMOS, A. “Los laberintos bizantinos.” En *Centro Virtual Cervantes*: <www.cvc.cervantes.es/literatura/escritores/perucho/acerca/laberintos.htm> [última consulta 15/03/2024].
- GIANCOTTI, F. 2013. “Introduzione e note.” En T. Campanella. *Le poesie*. Milano: Bompiani.
- GIMFERRER, P. 1984. “Pròleg.” En J. Perucho. *Obra poètica completa*, 4-10. Barcelona: Bruguera.
- GUILLAMON, J. 1985. “Introducció.” En J. Perucho. *Obres Completes I: Novel·la 1: Les aventures del cavaller Kosmas / Pamela*, 5-29. Barcelona: Edicions 62.
- . 2020. *Joan Perucho y la literatura fantàstica*. Barcelona: Empúries.
- GREGORI, A. 2011. “Joan Perucho: lo fantástico, la tradición y el territorio.” *Puertas a la lectura* 23: 46-67.
- LUJÁN, N. 1967. “Las ciudades. Venecia.” *Destino* 22/04/1967: 17.
- MARTÍNEZ-GIL, V. 2020. “Joan Perucho o l'imperialisme fantàstic.” *Brumal* VIII/2: 141-164.
- SIMBOR ROIG, V. 2011. “Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de Pamela.” En *La Literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, 169-207, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PAULA (DE) MELLADO, F. 2011. *Enciclopedia moderna: diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio. Complemento. Vol. 1*. Madrid: Nabu Press.
- PERUCHO, J. 1967. “Los venenos de Venecia.” *Destino* 22/04/1967: 89.
- . 1989. *Els laberints de Bizanci. Un viatge amb espectres*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1991 [1985]. *Teoria de Catalunya. Obres Completes VI: Assaig Literari 2*. Barcelona: Edicions 62.

—. 1997 [1987]. “El barón Corvo.” En J. Perucho. *Poesía en el Campus*, 38 (Coord. por María-Angeles Naval, Zaragoza, Universidad de Zaragoza): <www.ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2805> [última consulta 16/03/2024].

SCARSELLA, A. 2013. “Tre momenti del racconto fantastico catalano: 1920-1990.” *Rivista Italiana di Studi Catalani* 3: 43-76. Alessandria: Edizioni dell’Orso.

TOCQUEVILLE, A. de, GOBINEAU, J.A. de. 2008. *Del razzismo. Carteggio 1843-1859*. Trad. it. L. Michelini Tocci. Roma: Donzelli Editori.

TODOROV, T. 2005 [1970]. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

TORRA I PLA, P. 2022. *Temps, espai i intertextualitat a les novel·les de Joan Perucho*. Tesis de Doctorado. Universitat de Barcelona. <www.hdl.handle.net/10803/688948> [última consulta 16/03/2024].