

Simbologie e scritte in transito

a cura di Vanessa Castagna e Vera Horn

La representación de la realidad en el teatro veneciano

Giulia Anzanel

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The changes the image of Venice has been subjected to in Hispano-American literature reflect the transition that characterized the human trajectory before and after the artistic revolution inspired by the aesthetic avant-garde. An analysis of the differences that typify the presence of Venice in literary works written by authors belonging to distinct historical and artistic moments emphasizes the loss of certainty that accompanied the turn of the century. At the same time, said analysis reveals the symbolic nature of the literary action that seems to be the metaphorical expression of the reality the artist lives in. For these reasons, the short stories set in Venice by Adolfo Bioy Casares and Julio Cortázar give voice to the issues affecting their time. Through their recognition of the city's extemporal and labyrinthine nature, these two authors show that the visible is not the only possible reality and that the Fantastic is just a different way to express the complexity of existence.

Keywords Adolfo Bioy Casares. Julio Cortázar. Mask. Identity.

La singularidad morfológica de la ciudad de Venecia, su historia y su posición a medio camino entre dos mundos y dos realidades tan distintas como las de oriente y occidente han permitido que a lo largo de la historia de la literatura mundial la ciudad llegara a ser un elemento capaz de trascender a su propia materialidad urbana y a su particularidad geográfica para convertirse en una entidad literaria y, por lo tanto, en una expresión metafórica de la realidad.

Catherine d'Humières escribe que «Elle [Venise] englobe toutes les villes et se retrouve elle-même dans toutes» (2009, 751).

Que aparezca en el título, como evidencian obras como las de Shakespeare y Thomas Mann, o que a pesar de no hacerlo caracterice la narración, como sucede en el libro *Concierto barroco* de Alejo Carpentier o en la novela de Henry James, la ciudad de los dogos es una entidad fundamental que se convierte cada vez en pretexto, escenario, y hasta en personaje de la creación literaria llegando a determinar el mismo entramado de la narración.

Por ello el escritor francés P. Morand afirma que «Les canaux de Venise sont noirs comme l'encre» (1971, 33).

La relación entre la literatura y Venecia es recíproca y generadora y sus alteraciones, a lo largo de las evoluciones históricas, reflejan precisamente esos grandes cambios existenciales que han estremecido el mundo en el último siglo.

Por estos motivos es importante tener en cuenta la comparación de la imagen de Venecia en las obras de los autores anteriores a la revolución vanguardista con el uso que los autores sucesivos hacen del mismo lugar. De este enfrentamiento aflora la toma de conciencia de la relativización de toda verdad que ha caracterizado el cambio de siglo y el pasaje de la estética romántica a la vanguardista. Este cambio cuestiona el papel central del hombre en el mundo convocándolo de manera directa con la definición y con la determinación de la realidad.

Esas variantes artísticas han influido también en la representación y en la percepción de una de las características fundamentales de la ciudad, o sea de su teatralidad. Por todo lo dicho, es evidente que el vínculo entre la ciudad y la ficción es un componente básico y esencial. La relación entre Venecia y el teatro ha sido siempre muy importante y caracterizadora. Cabe pensar en la comedia del arte y en la importancia de la reforma del teatro llevada a cabo por Carlo Goldoni. Sin embargo se trata de una afinidad aún más profunda que determina la esencia misma de la ciudad.

En el siglo XIX, cuando el mundo todavía era un lugar donde la idea de verdadero coincidía con la de verificable y la realidad era simplemente lo que se veía, la condición teatral de Venecia se manifestaba en su capacidad de ser escenario de los acontecimientos históricos y de las vivencias humanas. La historia y la belleza de la ciudad la convertían en una escenografía en la que enmarcar cualquier tipo de narración.

El periodista argentino Lucio Mansilla, al ambientar una de sus *Causeries* del jueves en Venecia, no intenta realmente dar cuenta de la naturaleza del lugar del que habla, sino que lo utiliza como simple marco de una reflexión cuyo verdadero protagonista es él mismo. Las maravillas, las rarezas de Venecia solo sirven de pretexto para que este hombre, que según Lanuza «vivió hablando de sí mismo» (1965, 17) y «se trataba como un espectáculo» (17), pudiera hacer resaltar su brotante personalidad a través de los comentarios y de las reflexiones provocadas por el encuentro con la ciudad. Por esto él mismo explica que: «mi pintura no tendrá gracia. Porque al fin y al cabo, consultando los libros no hay quien, más o menos zurdamente, no sea capaz de hacer una caricatura de la blanca gaviota que se baña en el Adriático» (Mansilla 1889).

También Ricardo Rojas escribe una carta de este lugar que visitó en 1907, pero, otra vez, el papel de Venecia es el de simple escenario en el que el periodista argentino pone en acto la narración del encuentro con Carlos VII, pretendiente al trono español, en aquel momento exiliado de su país. El verdadero núcleo de la carta es la reflexión que emerge del contraste entre esos hombres procedentes de dos mundos y dos realidades

tan distintas y lejanas. La ambientación de la entrevista en una ciudad que, como Venecia, ha perdido la grandeza de la gloria pasada y vive un eterno presente de decadencia, enfatiza la oposición entre el periodista que, como su país, es joven, fuerte y proyectado hacia el futuro y el viejo noble español destinado a un camino que lo llevará a la muerte dos años más tarde.

Lo que sobresale de los trabajos de estos dos autores es la predominancia atribuida a su misma figura y a los acontecimientos que ellos protagonizan. Venecia ni siquiera entra en el cuadro dibujado por las palabras de los dos periodistas, sino que simplemente sirve para enmarcar, para contextualizar geográficamente los episodios.

La determinación espacial es un elemento fundamental si se considera el carácter descriptivo de ambos textos. Sin embargo esta necesidad revela la manera de concebir la realidad. Esta todavía depende de las coordenadas espaciales y temporales para desarrollarse. Lo verdadero es lo verificable, lo que se puede ver y delimitar por un dónde y un cuándo. Esto desenmascara la estructura mental de un mundo en el que, como en una película o en una representación teatral, lo real era simplemente una sucesión de acontecimientos que se verificaban en un determinado lugar y en un preciso momento. El espacio, representado en este caso por la ciudad de Venecia, era un elemento fundamental para que el espectáculo de la vida pudiera ser representado. Sin embargo era un elemento exterior, fijo e inmutable como un escenario.

De entre las líneas de los trabajos de los escritores argentinos sobresale la imagen de una realidad en la que, como en el teatro del arte, la identidad es algo unívoco y determinado y la separación de persona, personaje y máscara pertenece al futuro ya que las tres entidades todavía constituyen una equivalencia.

Después de la fractura vanguardista el carácter teatral de Venecia se convierte en una condición ontológica que permite que la ciudad se haga metáfora de la existencia humana.

Lo que se acaba de afirmar es evidente en los relatos «La barca o nueva visita a Venecia» de Julio Cortázar y «Máscaras venecianas» de Adolfo Bioy Casares. Estos dos autores han sabido ser intérpretes y reveladores de las instancias que han determinado su tiempo y su medio, por lo tanto sus relatos dan cuenta de la evolución del concepto de teatralidad de Venecia como respuesta a la problematización de la idea de realidad y del concepto de verdad.

Julio Cortázar nació unos pocos días antes que Adolfo Bioy Casares y ambos escritores encajan plenamente en el contexto de la literatura fantástica. La importancia de la cercanía temporal, geográfica y cultural de estos autores cobra relevancia al considerar que, al ser la literatura una manifestación simbólica de la realidad, su búsqueda se vio influida por los mismos problemas, y la comparación de las respuestas de artistas que

compartieron un momento histórico caracterizado por los cuestionamientos vanguardistas ofrece una perspectiva más completa, relativizada y, por lo tanto, más próxima a una eventual verdad. Ambos tuvieron que enfrentarse al replanteamiento de la idea absoluta de verdad y la posibilidad de que la palabra realidad ya no tuviera una correspondencia unívoca y fija, y ambos presupusieron la existencia de dos mundos separados. Sin embargo su idea era diferente por esto, aunque ambos relatos desarrollen la narración en una Venecia que ha dejado de ser escenario para convertirse en el mismo espectáculo o en un personaje de esa representación que es la realidad, las instancias que los mueven son diferentes.

Para Bioy Casares el mundo de la realidad y el de la ficción son, según lo que él mismo afirma: «dos mundos separados, ajenos, mutuamente indiferentes, incontaminados pero secretamente comunicados» (Scheines 1991, 13). Por lo tanto «Máscaras venecianas», incluido en el volumen *Historias desafortunadas* (1986), se caracteriza por la importancia de la dualidad, ya que según este autor para comprender qué es lo real hay que confrontarlo con lo irreal, así que, dependiendo el uno del otro se eliminan las distancias y las diversidades que los alejan y los separan. Por esta razón la ambientación veneciana no sólo es funcional para ofrecer un contexto en el que los acontecimientos puedan realizarse, sino que llega a ser un elemento constitutivo y emblemático para la revelación de la imagen de fondo de la realidad.

El protagonista del relato, un hombre argentino cuya falta de identificación metaforiza la imposibilidad «pirandelliana» de establecer de manera absoluta la unicidad del yo, viaja a Venecia intentando así sanar de una enfermedad y tratando de olvidar a Daniela, la mujer que ama y con la cual ha interrumpido la relación. Las fiebres que afligen al hombre representan, en realidad, las dudas relativas a la idea de identidad que lo acosan, pero la llegada a la ciudad véneta en vez de resolver sus incertidumbres, agudiza el problema.

La razón es que Venecia, al ser ella misma un teatro que mezcla verdad y representación, personas y personajes e identidades y papeles, actúa como caja de resonancia para las inquietudes del hombre. La ciudad en todo momento desdobra su imagen en las aguas del mar, impidiendo toda posibilidad de determinar cuál de las dos es la verdadera y muestra de este modo que la idea de verdadero está vacía. Precisamente como una máscara teatral que determinando el papel del personaje que la lleva, impide que este revele su verdadera cara y su verdadero ser.

La ciudad, además, es un desfile que en todo momento se pone en escena para regocijo de los turistas, quienes, frente al espectáculo romántico de ese lugar, no alcanzan vislumbrar su verdadera naturaleza decadente.

El protagonista del cuento de Adolfo Bioy Casares percibe pronto que, como en las tablas de un teatro, también en Venecia lo que se ve y que pasa por ser la realidad maravillosa y dorada, esconde una estructura po-

bre y vacía detrás de la cual se realiza la vida. Al llegar a la ciudad afirma que: «me creí en un sueño, no fue más extraño aún» (Bioy Casares 2005, 26) y nada más salir del hotel para visitarla se ve rodeado por máscaras y elementos teatrales que provocan en su conciencia esa suspensión de la incredulidad que permite la transposición de la ficción en realidad y que es el elemento básico de toda representación teatral. El encuentro con las máscaras fortalece la impresión de que verdad e imaginación ya no estén tan definidas y separadas, y por esto el hombre se pregunta: «¿Por qué lo primero que veo al salir de mi hotel es un arlequín? Tal vez para convencerme de que estoy en un teatro y subyugarme aún más» (27).

Para subrayar aún más esta impresión el autor coloca la narración en un marco temporal caracterizado por esos elementos simbólicos relacionados con la semántica del espectáculo. De hecho la razón por la cual el hombre ve a esas máscaras se debe a su llegada a la ciudad durante el carnaval, manifestación típica de Venecia y emblemática de su naturaleza ya que sus elementos constitutivos son la máscara, la inversión de los papeles, la alteración de la identidad y la modificación y puesta en duda de toda certeza y de toda regla preestablecida.

Venecia se transforma en la materialización de la mente del hombre. Confirmando la opinión del autor, quien opinaba que: «me parece que la vida es irreal, todo es irreal» (Cross, Della Parolera 1988, 79), la ciudad se convierte en su teatro personal en cuyo escenario actúan los personajes y toman forma las vivencias que pueblan sus pensamientos. Teobaldi explica que «las calles no estarán pobladas por personas disfrazadas de arlequines, colombinas, dominós, o de personas que cubren sus rostros con máscaras o antifaces: por las calles de Venecia deambularán arlequines, colombinas, dominós, máscaras y antifaces, unificando en una sola entidad la persona y el personaje, lo que torna, aún más, complicado el juego de la identidad» (1992). Por esto, la ironía del autor hace que el acontecimiento revelador se realice en un lugar donde el límite entre lo verdadero y lo falso se anula, o sea en el teatro La Fenice. Como en un juego de cajas chinas, o en un laberinto de espejos, el lector queda perdido entre los numerosos y distintos planos: el de la realidad material, el de la representación teatral, el de la ficción de carnaval y el plano de la imaginación del protagonista. Todo esto en el contexto de una ciudad que confunde su verdadera esencia mezclando su imagen con el reflejo del agua.

Es precisamente aquí, donde las fronteras y las definiciones se hacen borrosas y la palabra verdad se ensancha con nuevos significados, que el hombre comprende que toda pretensión de unidad y de absoluto es ilusoria.

En La Fenice el protagonista encuentra a Daniela, su vieja novia disfrazada de Dominó. Sin embargo, al salir del edificio para comprar chocolate para ella encuentra a otra mujer idéntica. A partir de este momento el hombre y el lector son arrastrados a un mundo confuso cuya estructura se

parece a la de los sueños y que induce al hombre a exclamar: «el mundo se me volvió incomprensible» (Bioy Casares 2005, 33). Esta frase revela todo el asombro, el sentido de desamparo y la impotencia de una existencia que había visto sus valores, sus certezas y sus elementos fundamentales vaciarse de los significados absolutos sobre los cuales hasta aquel entonces se había edificado a sí mismo, y encontrar una nueva valoración en la inestabilidad de la relatividad. Por esta razón el protagonista del relato de Bioy Casares se desmaya en las calles de Venecia cuando se da cuenta de que la primera mujer, la que había encontrado en el teatro es el doble, el clon de su vieja novia.

Si la palabra identidad significa igualdad y mismidad, la evidencia de que a una misma 'identidad', la de Daniela, corresponden dos personas diferentes es la imagen más representativa de la necesidad de volver a definir el mundo y sus asuntos fundamentales. Así, buscando a la verdadera Daniela por las calles de la ciudad y no logrando encontrarla, el hombre afirma que: «el desengaño me produjo malestar físico» (34). La enfermedad que lo persigue simboliza la ansiedad frente a una realidad que se ha astillado.

También el relato de Julio Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia», integrante el libro *Alguien que anda por ahí* (1977), está ambientado en la ciudad véneta de la cual este autor, como el anterior, reconoce la esencia metafórica. Sin embargo, en el texto de «máscaras venecianas» la dicotomía verdad-ficción es manifiesta porque el autor desea que el lector sospeche de la intrusión de lo fantástico en la realidad. Solo de este modo puede comprender que los dos términos no son opuestos sino que ambos intervienen en dar cuenta de los diferentes y simultáneos aspectos del mundo, como explica el escritor mismo cuando asevera que: «en literatura lo fantástico es aceptable. Escribiendo conseguimos que la gente crea en cosas irreales» (Cross, Della Parolera 1988, 79). El autor de Rayuela, en cambio, no quiere que ni el lector ni los personajes del texto se den cuenta de la existencia de un plano de realidad alternativo al que las evidencias les presentan porque, aunque supusiera que detrás de las apariencias de lo cotidiano se esconde «otro orden, más secreto y menos comunicable» (Cortázar 1971, 404), Cortázar opinaba que este no es conocible por el hombre.

Por esta razón el aspecto teatral de la ciudad no está revelado de manera evidente sino que queda escondido entre las líneas de la narración y detrás de una descripción de la ciudad que se apoya en numerosas referencias a los elementos geográfico-turísticos más conocidos. Este anclaje a la realidad es fundamental porque solo partiendo de este presupuesto, el de existencia, es posible revelar su inconsistencia o sea su ser máscara de la que una de las protagonistas del cuento define «la verdad profunda cercada por las mentiras del conformismo irrenunciable» (Cortázar 2013, 547).

Para el autor, Venecia es un lugar que «jugaba una vez más a hurtar su verdadero rostro, sonriendo impersonalmente a la espera de que en el día y la hora propicios su voluntad de mostrarse de verdad al buen viajero lo recompensaran de su fidelidad» (547) y Valentina, una de las protagonistas del cuento, la describe como «un admirable escenario sin los actores» (548).

El cuento está estructurado como si fuera un espectáculo ya que el autor revela que lo que se lee es la segunda versión de un cuento de 1954, cuyo análisis él comenta con Dora, la segunda de las dos mujeres que protagonizan el relato. Diaz destaca que «El efecto de las aclaraciones y correcciones de Dora [...] no es sólo el cuestionamiento de la narración, sino también de las ideologías que encierra todo acto narrativo, sobre todo las que insisten en su propia omnisciencia» (2003, 4) y Silva-Cáceres comparte esa opinión cuando afirma que el texto recurre a «la doble perspectiva narrativa creada por un narrador interiorizado que pretende constituirse como agente de una metahistoria con el fin de atacar [...] la supuesta omnisciencia del principal» (1997, 166). Por lo tanto, frente a una narración principal hay un público que asiste, juzga y opina, consciente de que lo que para el lector se convierte en realidad no es sino una representación.

De hecho, las dos mujeres que actúan en el relato están caracterizadas de manera tan marcada y tan diferente que ambas pierden su individualidad y se convierten en estereotipos. Valentina es atenta y sensible a todo lo que está 'detrás', busca lo que queda escondido por las apariencias, mientras que Dora está descrita como para encarnar el prototipo del turista superficial que busca sus ideas en las explicaciones didascálicas de las guías, ya que sabemos que «Le encantaba Venecia de la que aún no había visto nada, y se jactaba de deducir las maravillas de la ciudad por la sola conducta de los camareros y de los fachini» (558). Además, las dos amigas aparecen como dos figuras rígidas y cerradas a toda posibilidad de influencia exterior como las máscaras de la comedia del arte tan típicas de la ciudad que visitan, y así su comportamiento llega a ser más bien su papel y las dos mujeres dejan de ser personas para convertirse en personajes. De este modo, Cortázar sugiere que la identidad no es sino una máscara vacía que se lleva para poder actuar y ser reconocidos e identificados en el espectáculo de la vida en el que todo ser humano participa cada día.

Cortázar opina que: «Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta» (1971, 407). Por esto la aventura de Dora y Valentina se convierte en una reflexión de carácter más general sobre la condición de la existencia humana. Estructurando el texto de manera parecida a una representación, transformando a las dos protagonistas en personajes

y ambientando la narración en Venecia, el escritor sugiere que la teatralidad que estructura el texto y constituye también la esencia de la ciudad véneta, es también el andamio de la realidad.

Cuando Dora, haciendo referencia a algunos personajes literarios, compara la aventura de Valentina con la de algunas novelas ambientadas en Venecia y dice: «Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tazio, el bello Tazio y la peste» (Cortázar 2013, 561), resulta evidente que el autor concibe la realidad como una creación literaria y por lo tanto poética. Para Cortázar la realidad es un artefacto cultural en el que el hombre vive aplastado por las superestructuras mentales que no logra desenmascarar y sobre las que edifica su existencia. Igualmente Venecia eleva los palacios que, a lo largo de los siglos, han creado su imagen dorada sobre un andamiaje leñoso y vacío. De la misma manera, las escenografías teatrales donde se pone en acto la representación están sostenidas por estructuras de madera que esconden los bastidores y la artificialidad de las tramoyas que permiten que la poesía del espectáculo se realice. Por esto Dora, citando al dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill exclama: «Life, lie, ¿no era un personaje de O'Neill que mostraba cómo la vida y la mentira están apenas separadas por una sola, inocente letra?» (553).

La obra de Bioy Casares está caracterizada por una dualidad que revela el desconcierto y la desorientación frente a una realidad que ha perdido las características de unidad, seguridad y entereza unívoca que la habían definido hasta aquel entonces. Hay que admitir y aceptar que el espacio está fragmentado como en una rayuela, el tiempo ya no es simplemente lineal, verdad y ficción no son antónimos sino sinónimos.

En cambio, la sospecha de Cortázar de que detrás de la «apariencia 'normal' o cotidiana, se esconda un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible» (Oviedo 2005, 163) parece tener una motivación de carácter más psicoanalítico. Es imposible no reconocer en esa estructuración la misma división que, a comienzos de siglo, había llevado a Sigmund Freud a postular la crisis de la unidad del yo y la afirmación prepotente del reino del inconsciente, o sea de ese mundo escondido por la fachada de la cotidianeidad y que determina lo que el hombre cree ser la realidad, que, sin embargo, es inalcanzable por la conciencia humana.

De hecho para Cortázar lo fantástico era «ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte» (Cortázar, 1982) y lo describía como una «indicación súbita de que, al margen [...] de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (González Bermejo, 1978, 42).

Igualmente para Jaime Alazraki lo neofantástico, que según el estudioso argentino define la obra de Cortázar, delinea entre los dos distintos planos

de realidad una relación de ocultamiento y al mismo tiempo de dependencia mutua ya que:

lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad [...]. La realidad [...] una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. (1990, 29)

Estas posturas indudablemente toman en cuenta las afirmaciones de Freud según las cuales «lo inconciente (sic) es algo que real y efectivamente uno no sabe, a la vez que se ve precisado a completarlo mediante unas inferencias concluyentes» (1996, 156) y que además precisaban que «Lo anímico en ti no coincide con lo conciente (sic) para ti; que algo ocurra en tu alma y que además te enteres de ello no son dos cosas idénticas» (1979, 134) y al mismo tiempo subrayaban el vínculo entre estas dos partes del ser humano al especificar que «No estás poseído por nada ajeno; es una parte de tu propia vida anímica la que se ha sustraído de tu conocimiento y del imperio de tu voluntad» (1979, 134).

Cortázar, por lo tanto, cosecha las consecuencias del reconocimiento de las dinámicas que reglan las profundidades del ser. Sin embargo, no emplea de manera deliberada y mecánica un esquema de interacción entre el yo y el inconsciente, sino que deja que el lenguaje literario desarrolle sus propias metáforas generando narraciones siniestras y transgresivas.

Así lo fantástico, como lo inconsciente en el hombre, identificaría una zona oscura, un nivel escondido cuyos mecanismos la conciencia no logra dominar, pero que forma parte de la realidad, la integra y la estructura de manera más articulada y compleja cuestionando la idea absoluta de una existencia unitaria y granítica.

Testimonio de la difusión del psicoanálisis en la cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX, los textos de Cortázar, por lo tanto, parecen dar voz a las inquietudes y al asombro generados por la doble herida, la epistemológica y la causada en el dominio de lo imaginario, que la teoría freudiana produjo cuando reveló que: «el yo ya no es el amo en su propia casa» (Freud 1979, 135), herida que él mismo define: «la tercera afrenta al amor propio» (135).

Por lo tanto, aunque la aproximación de Cortázar es diferente, es evidente que las instancias que mueven su búsqueda literaria e identitaria son las mismas que impulsaban a Bioy Casares.

Por estas razones se comprende la importancia de la ambientación de los dos cuentos analizados en la ciudad de Venecia. La revelación de su naturaleza teatral como metáfora de la condición ficcional de la realidad es el reflejo de las dudas y de las incógnitas que acosaban al mundo que los dos autores compartieron y a las cuales supieron dar respuestas dife-

rentes que han permitido comprender de manera algo más compleja las razones profundas de uno de los más importantes momentos de evolución en el recorrido del hombre.

Bibliografía

Obras

- Bioy Casares, Adolfo (2005). *Historias desafortadas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cortázar, Julio (2013). *Cuentos completos*, vol 2. México DF: Santillana Ediciones Generales.
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas XVII: De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu Editore.
- Freud, Sigmund (1996) *Obras completas VIII: El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mansilla, Lucio V. (1889). *Entre nos 1980/Cuseries del jueves*. Buenos Aires: Casa Editora de Juan A. Alsina. [online]. URL <http://old.clarin.com.ar/pbda/cuentos/entrenos4/b-608117.htm> (2016-10-19).
- Morand, Paul (1971). *Venises*. Paris: Gallimard.

Crítica

- Alazraki, Jaime (1990). «¿Qué es lo neofantástico?» [online]. *Mester*, XIX (2), 21-33. URL <http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3> (2016-07-23).
- Cortázar, Julio (1971). «Algunos aspectos del cuento» [online]. *Cuadernos hispanoamericanos*, 25, 403-16. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj867> (2014-04-18).
- Cortázar, Julio, (1982). «El sentimiento de lo fantástico» [online]. URL <https://es.scribd.com/doc/183953239/Julio-Cortazar-El-sentimiento-de-lo-fantastico-conferencia> (2016-07-21).
- Cross, Esther; Della Parolera, Felix (1988). *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquet.
- Díaz, Roberto I. (2003). «Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Álex Susanna» [online]. *Mester*, 31(1), 1-16. URL <http://escholarship.org/uc/item/7r41851m#page-15> (2016-07-24).
- González Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- D'Humières, Catherine (2009). «Éclatement et spécularité. Quand Venise devient toutes les villes et que toutes les villes sont Venise». *Mildonian*,

- Paola (a cura di), *A partire da Venezia: Eredità, Transiti, Orizzonti. Cinquant'anni dell'AILC = Atti del convegno internazionale di letteratura comparata*. (Venezia, 22-5 settembre 2005). Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina. 751-61.
- Lanuza, José L. (1965). *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Oviedo, José M. (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol 2. Madrid: Alianza Editorial.
- Scheines, Graciela (1991). «Claves para leer a Adolfo Bioy Casares» [online]. *Cuadernos hispanoamericanos*, 487, 13-22. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm30m5> (2016-09-16).
- Silva-Cáceres, Raul (1997). *El árbol de las figuras: Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago: LOM Ediciones.
- Teobaldi, Daniel G. (1992). «Adolfo Bioy Casares o las máscaras de la verdad» [online]. *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Literatura Italiana y I Jornadas Nacionales de Lengua Italiana (16 al 19 de octubre de 1991)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 393-8. URL http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/adolfo-bioy-casares-o-las-mascaras-de-la-verdad/html/6245ede1-38ae-4404-alc0-739815743c9f_3.html (2016-10-22).

