

EL DIALOGISMO INTERPRETATIVO COMO VÍA EN EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS. UN ACERCAMIENTO A *EL SUEÑO DE VENECIA* DE PALOMA DÍAZ-MAS

DIALOGISM AS A WAY OF ANALYZING WORKS OF ART. AN
APPROACH TO *EL SUEÑO DE VENECIA* BY PALOMA DÍAZ-MAS

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE¹

Resumen: La novela de Paloma Díaz-Mas ahonda en la problemática de la reconstrucción de la Historia en nuestros días y de los límites que tiene el historiador a la hora de interpretar las obras de arte del pasado. *El Sueño de Venecia* es un viaje a través de la historia de nuestro país siguiendo la pista de un cuadro y de la saga familiar de sus propietarios. Las múltiples y dispares –en ocasiones grotescas– exégesis de la pintura revelan la inevitable subordinación de toda perspectiva de análisis artístico a la ideología de su tiempo. Se hace necesario, por tanto, en el campo de las Humanidades, una confrontación, un dialogismo perpetuo y revisador de las interpretaciones artísticas.

Abstract: Paloma Díaz-Mas' novel delves into the difficulties in the reconstruction of History in our time and the limits that the historian faces when it comes to interpret works of art from the past. *El Sueño de Venecia* must be seen as a journey through the history of our country following the trail of a painting and its owners' family saga. The multiple and dissimilar –even grotesque– exegesis of the painting reveal the unavoidable subordination of every analytic perspective to the ideology of its time. Therefore, the confrontation, the perpetual and revisionist dialogism becomes necessary in the interpretations of works of art within the Humanistic studies.

Palabras clave: *Historia, interpretación, ideología, dialogismo, perspectivismo*

Key words: *History, interpretation, ideology, dialogism, perspectivism*

1. LA MEMORIA COMO HERRAMIENTA FRÁGIL EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA. La autora madrileña comienza *El sueño de Venecia* con un significativo epígrafe alegórico que actúa a modo de moraleja de la historia relatada, aunque su lugar en la obra no sea el convencional. En él aparece la Verdad representada por una doncella hermosa, aunque ciega, que es guiada por el Error. Este “viejo venerable” se dedica a tamizar la

¹ Estudiante de cuarto curso en el Grado en Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Murcia. Estudios completos de inglés en la Escuela Oficial de Idiomas de Murcia y certificación de nivel C-1 por la Universidad de Cambridge.

tierra del río de la Historia que la joven echa en su cedazo, el cual representa la humana Memoria. Al tener una malla un tanto burda, las pepitas de oro vuelven a caer al lecho del río, y el anciano, engañado, guarda con recelo los vulgares guijarros. Con este motivo alegórico, la autora nos hace reflexionar acerca de la fragilidad y la falta de legitimidad de la memoria, que es la base de la Historia, ya que actúa por medio de la selección, una selección que, desgraciadamente, dista mucho de ser fiable, como comprobamos al final de la novela.

En una entrevista para la revista literaria *Anales de la Literatura Contemporánea*, Paloma Díaz-Mas confiesa que este epígrafe fue lo último que escribió y que es enteramente fruto de su imaginación [Ferrán, 1997: 333]. La autora emula hábilmente los escritos alegóricos propios de nuestros Siglos de Oro y, para dotarlo de mayor verosimilitud, imprime la firma de un tal Esteban Villegas que, como explica en la entrevista, finalmente vino a resultar un escritor real de la época. Como vemos, la imitación –o mejor dicho, la *parodia*, en el sentido que le da Linda Hutcheon, como veremos más adelante– de los modelos literarios de la tradición hispánica se anuncia ya en la primera página y nos sitúa en la época histórica en la que se desarrolla la historia del primer capítulo, la del joven Pablo.

El segundo objetivo, y más importante, del epígrafe es resumir el tema central de la novela: hasta qué punto somos capaces de reconstruir fielmente el pasado. Y la única herramienta con que contamos para llevar a cabo esta abrumadora tarea investigadora es, precisamente, la memoria, “la memoria en todas sus manifestaciones, en el sentido de conservación del recuerdo de lo que ha sucedido” [Ferrán, 1997: 334]. Lo que se escapa a la memoria acaba, inevitablemente, engullido por la corriente del río de la Historia. Esta preocupación por la recuperación de nuestro pasado, que ha orientado su labor como historiadora de la literatura, se ve plasmada en muchas de sus obras.

Como experta admite que, en muchas ocasiones, cuando observa sus propias reconstrucciones del pasado, no puede evitar sentir cierta incertidumbre y esto se debe, explica, a que estamos condicionados en gran medida por la cultura que nos envuelve y que mediatiza nuestro aprendizaje. Nuestra forma de pensamiento, actitudes, relaciones... afectan inevitablemente a lo que estudiamos. En otras palabras, la objetividad solo es un constructo ideal; está, por muy paradójico que parezca, revestida de subjetividad.

Yo no tengo ninguna vocación mesiánica. No quiero revelar la verdad ni abrir los ojos a mis contemporáneos. Pero quizás lo que pasa es que parto de un escepticismo bastante grande con respecto a nuestra posibilidad de reconstruir la historia verazmente, lo cual es especialmente grave en mí, que me dedico a reconstruir la historia de la literatura. Cuando yo, en la faceta de investigadora, no de escritora o de creación, estoy tratando de desentrañar las características de una obra literaria del pasado, una cosa que me interesa mucho es qué mentalidad subyace en una obra literaria, qué valía esa obra para sus contemporáneos; por qué, por ejemplo, una determinada obra que hoy

en día nos parece un rollo inconmensurable fue un *best-seller* en el siglo dieciséis, como los libros de caballerías, que hoy no hay quien se los meta entre pecho y espalda y en cambio en aquella época la gente, incluso los analfabetos, se los sabían casi de memoria. Entonces ¿hasta qué punto yo soy capaz de entender cómo vivían, cómo sentían, cómo pensaban las gentes de esas épocas desde mi siglo veinte, desde mi mentalidad, desde mi visión limitada de las cosas? Porque el hecho de haber vivido en este siglo y no en otro, limita bastante mi visión, pues es la visión de una mujer en un determinado país de la Europa occidental en el siglo veinte. Y quizás la vía de escape, casi en plan psicoterapia, de este problema es plantear eso en ficciones literarias. [Ferrán, 1997:329]

2. RECONSTRUCCIÓN DE IDEOLOGÍAS EN *EL SUEÑO DE VENECIA*. Esto es precisamente lo que hace la autora en *El sueño de Venecia*. El motivo del cuadro pintado por un esclavo liberto (Zaide) que va siendo objeto de múltiples y erróneas interpretaciones a lo largo de los siglos –vemos aquí el escepticismo del que hablaba– es lo que da unidad a esta serie de cinco episodios, además del motivo del barrio en que viven los personajes y del incesto. Lo destacable es, sin duda, que estas diferentes exégesis de la obra pictórica están determinadas por la mentalidad de cada época. Como dice Katarzyna Moszczyńska en *La fuerza de la cita: intertextualidad e ideología en El sueño de Venecia de Paloma Díaz-Mas* (contenido en el libro *Reescritura e Intertextualidad: literatura-cultura-historia*), a lo largo de esos capítulos, que se sitúan dentro de un espectro temporal que abarca desde 1665 hasta 1992 (fecha de publicación de la novela), Díaz-Mas no solo recrea unos estilos literarios y unos textos concretos, sino que evoca la ideología que subyace a estos mismos. Esto es esencial para comprender cómo una misma obra artística como es la pintura de doña Gracia y Pablo de Corredera va acumulando, a modo de sustratos, interpretaciones tan dispares con el paso de las generaciones. La ideología, así, “funciona como una estructura representacional a través de la cual los sujetos imaginan y viven su relación con el mundo” [2007:293]. A continuación, comprobaremos cómo la autora reconstruye la ideología subyacente en las distintas épocas de nuestra Historia.

El primer capítulo emula la narrativa picaresca del XVII. La autora recurre a dos hitos literarios fácilmente reconocibles. El esquema epistolar del pícaro que escribe en primera persona la historia de su vida y la destina a un receptor desconocido remite a *La vida del Lazarillo de Tormes*. Por otro lado, el nombre del personaje (Pablo) alude indudablemente al protagonista de *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo. Ese “Yo, señor, nací...” con que se inicia el capítulo (titulado, muy acertadamente, 'La Carta Mensajera'), nos recuerda irremediabilmente al “Yo, señor, soy de Segovia...” de la obra de 1626. El apellido Corredera lo toma Pablo de la calle donde nació y no es casual, ya

que esta calle realmente existe en Madrid y es donde la autora vivió a lo largo de más de veintisiete años.²

Como expresa Katarzyna Moszczynska [2007: 294-296], el capítulo recrea la lógica cultural del Siglo de Oro español, insistiendo en el feudalismo, el racismo y el catolicismo defendido por la Inquisición, así como en las actitudes ante la vida y el mundo que se recogen en movimientos estéticos como el conceptismo y el culteranismo.

Las figuras del amo, el sirviente, el paje o el esclavo aparecen con recurrencia dentro de un orden perfectamente naturalizado. También está patente la idea de la necesaria hegemonía de los que poseen el estatuto de limpieza de sangre, orden sustentado por la institución del Tribunal del Santo Oficio. Estos elementos no son sometidos a un juicio crítico por parte del supuesto autor, que es el propio protagonista, sino que se integran dentro del orden social propio de la sociedad española del XVII que la obra recrea con especial maestría. Del mismo modo hay una clara referencia a esa visión desengañada del mundo, profundamente barroca, que alega que las cosas no son lo que parecen, pues los sentidos nos engañan y hacen que tomemos por verdadero lo ilusorio. Esto es lo que Pablo aprende de su amo el pintor cuando comprueba cómo los trazos del techo se le representan desde el suelo como figuras majestuosas, mantos, ángeles y demás delicias, y cómo luego, desde cerca, se convierten en borrones.

A lo largo de nuestra historia ha habido un intento de silenciar a los personajes marginales, figura recurrente en la obra que nos ocupa (el pícaro, la prostituta, el judío, el homosexual, el indiano, el mendigo...). Esto se ha llevado a cabo a través de prácticas culturales no discursivas (la represión de la Inquisición, por ejemplo) y discursivas, como en la literatura, donde se suele dejar su voz fuera del discurso oficial o, si aparece, es de forma fragmentada o distorsionada. Doña Gracia –que primero será ama de Pablo y más tarde se convertirá en su esposa– es uno de los personajes principales de la novela y a ella se le priva de la palabra: en primer lugar, es su marido Pablo quien cuenta su historia y, en lo que respecta al resto de los capítulos, son los otros personajes los que la van reconstruyendo, aunque de manera equivocada. También Zaide debe renunciar al discurso de su vida y a su autoría. La autora, como vemos, refleja ese silenciamiento de la preceptiva clásica.

Con todo esto hemos podido comprobar cómo la autora recoge y recrea de forma puntual todos y cada uno de los aspectos clave de la novela picaresca, así como el espíritu de la sociedad barroca.

El segundo capítulo se sitúa temporalmente unos ciento cincuenta años más tarde en el mismo espacio: la casa de doña Gracia, que ahora pertenece a sus descendientes: el matrimonio Mendoza, que, además, son primos. De acuerdo con el modelo literario predominante en los primeros

² Aspecto autobiográfico al que la misma autora se refirió en coloquios sobre su creación literaria con alumnos de Ciencias de la Educación y de Humanidades de la Universitat Autònoma de Barcelona el 11 de mayo de 1994 y 9 de enero de 1995, respectivamente.

años del siglo XIX, el capítulo lo conforma la correspondencia de un extranjero que, de visita por España, describe en sus cartas el modo de vida de sus habitantes. Lord Alfred Aston-Howard, aristócrata inglés hospedado por unos meses en casa de los Mendoza, es el paradigma del caballero victoriano.

La mayor parte de sus cartas las dedica a describir las costumbres bárbaras y vulgares del pueblo español, atrasado en todo lo que afecta a normas sociales, comportamiento en sociedad, atuendo y pasatiempos, así como la suciedad y la estrechez de las calles, la fealdad de los edificios y la monstruosidad de las catedrales góticas. También describe el ridículo intento de emular la moda y el comportamiento en sociedad franceses –ya desfasados– de las damas aristócratas, que parece contradecir esa singular afición de las clases altas por recrear los bailes y trajes de las populares. Estas cartas reflejan el panorama social español de la época al mismo tiempo que retratan al personaje que las escribe y, con él, a toda la sociedad anglosajona.

La nacionalidad inglesa no es un factor casual. Da cuenta del complejo de superioridad del hombre británico que, bajo las ideas de progreso y civilización que ostenta, oculta un menosprecio e intento de abuso de poder fruto de la mentalidad colonialista. La hipocresía moral se pone de manifiesto, además, en cuanto ladrón de obras de arte y marido infiel, así como en la plena conformidad que muestra a los Mendoza cuando se resuelve el enclaustramiento de su hija doña Pepita después de descubrir sus relaciones con el criado del lord. Es necesario, afirma, encaminar la virtud cristiana de la joven, actitud intransigente que contrasta con la seductora que en un principio mostraba hacia ella.

El tercer capítulo emula claramente la narrativa realista de Galdós³, fiel reflejo de la clase burguesa a la que iba dirigida. Los Zapata encarnan el ideal del matrimonio burgués: el marido adopta el papel de sustento económico de la familia mientras que la esposa, discreta y recatada, se dedica a cuidar del hogar. La joven doña Isabel es educada de acuerdo con su estatus de clase media adinerada y de futura ama de casa. La figura marginal de este período y, por tanto, del capítulo, es la del indiano (don Álvaro), que pronto se coloca entre las clases más adineradas gracias a sus fructíferos negocios en las Américas. El incesto fue un motivo recurrente en la novelística del momento (recordemos *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, entre otras novelas), aunque inconcebible fuera de la ficción conforme a la mentalidad puritana de la época. Tal situación hubiera derivado, necesariamente, en el suicidio, y precisamente esto es lo que ocurre cuando don Álvaro comprende que su esposa doña Isabel no es hija de la señora Zapata, sino de su criada, a la que él mismo dejó embarazada antes de marcharse a las Américas. Descubierta el secreto, no puede seguir viviendo.

³ Katarzyna Moszczyńska recurre a Mañas Martínez para explicar los vínculos intertextuales inscritos en las primeras líneas del tercer capítulo y en el personaje de Isabelita Zapata: remiten al comienzo de *Misericordia* y a su personaje, Obdulia Zapata. También se refiere a las similitudes argumentativas que permiten concebir “El Indio” como intertexto de *Tormento*.

En el cuarto capítulo, 'Los Ojos Malos', el curso del tiempo se detiene en los años cincuenta o principios de los sesenta del siglo pasado, aunque el espacio sigue siendo el mismo barrio de Madrid de capítulos anteriores. Hay una crítica al modelo de mujer que sustenta el aparato ideológico franquista, representado por la madre, y que contrasta con la ingenuidad, la imaginación y las ansias de libertad que representa su hija, quien todavía escapa, por su corta edad, a las imposiciones de género. Se rebela contra ellas cuando pisa el suelo frío con los pies, desoyendo así el mandato de su madre, o cuando imagina arriesgadas aventuras junto a los personajes de *El Capitán Trueno*, cómics que, en principio, no estaban destinados a las niñas.

Esta confrontación de los dos universos –la estrecha y severa realidad y la imaginación desbordante, la madurez escéptica y la cándida ingenuidad–, representados por sendas figuras femeninas, se evidencia cuando la protagonista quiere mostrarle a su madre el gran descubrimiento que ha hecho en una antigua mesita olvidada: unos ojos aterradores pintados en el envés de la tabla. Los lectores podemos adivinar sin dificultad que se trata del famoso cuadro al que venimos siguiendo la pista, pero la madre, condescendiente, intentará calmar a la niña dándole una explicación lógica y racional: seguramente se tratará de los nódulos de la madera.

El quinto y último capítulo, titulado “Memoria”, es un informe acerca del origen, autoría y personajes del cuadro, escrito por un especialista con un tono objetivo y científicista. La crítica ha señalado una clara intertextualidad con algunos cuentos de Borges (por ejemplo *Pierre Menard, autor del Quijote*), gran falsificador de discursos y estilos. Aunque este capítulo no parezca remitir a una realidad histórica, Katarzyna Moszczyńska concluye que esto solo es aparente, pues en esa alusión indirecta al autor hispanoamericano recrea el pensamiento y la tendencia postmodernista, basada en los principios postestructuralistas. Cita a Eagleton cuando afirma que esta corriente de pensamiento se sustenta en “la imposibilidad de la verdad, la fragilidad del sujeto, la mentira del progreso”. [2007: 306]. La novela de Paloma Díaz-Mas refleja claramente esta idea. Ninguna de las hipótesis sobre la autoría, origen o personajes representados es correcta, lo que sin duda plantea un interrogante acerca de la eficacia o incluso utilidad de la investigación histórica.

Se muestra, ahora, evidente, cómo Paloma Díaz-Mas lleva a cabo una magistral reconstrucción de la ideología de cada periodo histórico, en parte gracias a esos fuertes lazos intertextuales de los que hemos hablado. A continuación comprobaremos cómo esta matriz ideológica histórica determina, necesariamente, la exégesis de las obras artísticas. Para ello haremos un repaso de las distintas interpretaciones de que es objeto el elemento que actúa de hilo conductor en la novela: el cuadro de Pablo de Corredra y su esposa, doña Gracia.

3. LAS DISTINTAS INTERPRETACIONES DEL CUADRO COMO PRODUCTO DE LA IDEOLOGÍA MATRIZ EN QUE SON CREADAS. Después de varios giros de la Fortuna, Pablo encontrará la estabilidad entrando al servicio de doña Gracia de Mendoza, una cortesana de lujo, con sangre judía, veinte años mayor que él. Mujer altruista, de gran belleza y erudición, enamorará al joven desde el primer instante en que la vea. Su fidelidad incondicional terminará dando sus frutos y pronto se celebrará el dichoso casamiento. El día de la boda, los novios serán retratados por un esclavo negro de la casa llamado Zaide, joven autodidacta que se aficionó a la pintura cuando entró al servicio de un pintor de la corte. Este retrato será heredado por los descendientes de esta singular pareja y será objeto de múltiples manipulaciones e interpretaciones.

Los primeros de ellos son el matrimonio Mendoza, anfitriones de Lord Alfred Aston-Howard. Este, admirado por la belleza y la magistral ejecución del cuadro, indagará acerca de su origen. La orgullosa propietaria le explica que se trata de una muy ilustre antepasada de ella y de su esposo, retratada junto a su hijo adolescente. He aquí la primera tergiversación de la historia: doña Gracia convertida en una honorable dama con pureza de sangre y madre de Pablo. El único heredero de los Mendoza y, por tanto, sucesor como propietario del retrato, será el hijo que doña Pepita conciba fruto de sus relaciones con el criado de Lord Alfred.

En el capítulo tercero, un narrador omnisciente de claras reminiscencias galdosianas nos cuenta la vida de la familia Zapata. Los lectores reconocerán al heredero ilegítimo del capítulo anterior, ahora ya adulto, en uno de los amigos del matrimonio gracias a la descripción de sus facciones nórdicas y su apodo (“el inglés”). Para sus vecinos es un hombre misterioso. Las especulaciones acerca de su pasado serán –igual que ocurre con el cuadro– múltiples y equivocadas. La focalización externa que el narrador adopta en este capítulo es clave porque con ella consigue mantener la intriga del lector hasta el final. A lo largo del capítulo nos va proporcionando una serie de pistas para que vayamos reconstruyendo los hechos que, por el momento, se nos ocultan: la infertilidad de la señora Zapata, las múltiples visitas del inglés y su hijo Alvarito a la casa, la buena relación entre la criada Paquita y Alvarito, la repentina huida de señora y criada a la casa de vacaciones en Rozas, la noticia del embarazo de la señora entre los vecinos del barrio, el gran cariño que se tienen Paquita e Isabel y, lo más importante, el trágico presentimiento que el cuadro inspira en la joven antes del suicidio de su marido. El narrador va descorriendo el velo que oculta los confusos acontecimientos hasta que, finalmente, el incesto se muestra ante nosotros con terrible evidencia.

El cuadro de don Álvaro –de nuevo decorando las paredes del palacete donde fue creado– siempre ha suscitado una inexplicable angustia en Isabel. Sabemos que pasó a manos de su marido cuando su padre murió repentinamente, y que decidió llevárselo consigo en su viaje a Cuba, para lo cual tuvo que deshacerse de un fragmento del mismo. Así,

del retrato del joven Pablo solo se conservará la mano que descansa sobre el hombro de su esposa. Sin dueño, desgajada pero estática, “parecía a Isabel aquella mano un signo de mal agüero” [1992: 142], funesta premonición de lo que finalmente ocurre.

Moszczyńska remite a Henseler para justificar su teoría de que esta interpretación tan subjetiva de Isabel es “un anuncio del inminente modernismo finisecular, con su concepción del arte por el arte y la apología de lo irracional”. El modernismo –explica siguiendo a Cross– reacciona ante la idea de progreso, racionalidad, científicismo y mecanización de la vida. “De este modo, la concepción modernista del arte, anunciada en el texto a través de la lectura del retrato hecha por Isabel, funciona como una denuncia de los nuevos sistemas de valores, arraigada en la misma modernidad.” [Moszczyńska, 2007: 300]

En el cuarto capítulo, 'Los Ojos Malos', encontramos a la siguiente intérprete del cuadro: una niña curiosa e imaginativa, gran aficionada a los cómics. El lienzo encontrado en el envés de la mesa, al que pertenecen esos escalofriantes “ojos malos”, ha sido objeto de modificaciones, las cuales suponen un giro radical en su interpretación. Irónicamente, nuestra cortesana de sangre semita ha sido coronada por una aureola dorada y convertida en Virgen María. La mano del esposo apoyada sobre su hombro es, ahora, una mística paloma blanca. La transformación puede verse como un emblema de la función del arte en la época post-franquista como instrumento represor de la mujer, que debe seguir el camino de la virtud, la obediencia y la pasividad, caracteres recogidos en la figura de la madre.

El último exégeta de la obra pictórica es un historiador del arte, quien establece unas hipótesis acerca de su historia que distan con mucho de la verdad. Atribuye la autoría a un pintor sevillano amigo y condiscípulo de Velázquez, Bartolomé Zárate, interpretando equivocadamente la Z que queda en el lienzo de la firma de Zaide. La figura del liberto queda, así, olvidada en el lecho del río de la Historia. La mano descubierta bajo la última capa de pintura es atribuida a la de una joven por su blancura y delicadeza, en concreto a doña Ana de Alfarache y Osorio. El retrato de doña Gracia, ahora sin la corona celestial, representaría a su hermana doña Rufina. La historia del motivo de su ejecución tampoco es acertada. La distorsión interpretativa ha alcanzado, así, su máximo nivel.

Se trata, en el fondo, de una visión pesimista, pues la autora parece transmitirnos la imposibilidad de recuperar fielmente el pasado. ¿Quién sabe si la interpretación del estudioso será corregida por la de otro posterior o si, como parece sugerir, la verdad quedará sepultada por el paso de los siglos? Todo esto se deriva de lo que decíamos al principio del trabajo: estamos irremediabilmente condicionados por la ideología de nuestra época. Las múltiples interpretaciones de que es objeto el cuadro de doña Gracia demuestran que no podemos desprendernos de nuestra forma de pensamiento, nuestra situación actual y nuestra cultura, que actúan a modo de filtro en la recepción de las obras culturales de otro

tiempo, caracterizado por otra cultura y otra forma de pensamiento. No solo eso, sino que cada una de esas interpretaciones revelan la matriz ideológica que las origina.

4. PERSPECTIVISMO Y DIALOGISMO EN *EL SUEÑO DE VENECIA*. Una vez analizada esta mediatización de la cultura en la recepción de las obras artísticas, cabe preguntarse si hay alguna solución a este conflicto y, de haberlo, cuál es. Personalmente, creo que la única vía de escape posible para la investigación histórica es el perspectivismo; es decir, el constante enfrentamiento de perspectivas interpretativas diferentes, lo cual no implica que todas sean igual de válidas, pero sí que son necesarias para acercarnos a la realidad histórica lo máximo posible en cada caso. Paloma Díaz-Mas refleja muy bien este fenómeno dialógico en su novela.

Uno de los amos de Pablos será un pintor italiano que por entonces pintaba la cúpula de la capilla real de San Antonio, “menestral de la pintura y artesano de los colores” [Díaz-Mas, 1992: 17]. Lázaro dirá en el tratado VI de su vida que asentó “con un maestro de pintar panderos para molelle los colores, y también sufrí mil males” [Anónimo, 1990: 125]. Pero Pablo de Corredera, en lugar de sufrir mil males, se convertirá en un atento receptor de los sueños que su amo le cuenta: los de una ciudad maravillosa, con majestuosos edificios de mármol, que no tiene calles porque está construida sobre las aguas. Estas “invenciones” suponen para el joven el mayor regalo que ha podido recibir, “aunque fuese regalo de aire y de resuello, que no cuesta blanca” [Díaz-Mas, 1992: 18-19]. A pesar de la brevedad y discreción con que este episodio se introduce en la trama, encierra la idea clave del libro, que redundará sobre lo que antes veníamos diciendo: cuál es el límite entre la verdad y la falsedad, los hechos objetivos y la imaginación, la razón y el sueño. Paloma Díaz-Mas lo explica de forma muy clara:

Sí, mucha gente me ha preguntado, “¿Por qué *El sueño de Venecia*?”. Realmente, para mí, es muy importante este pasaje de la obra en el cual el niño no cree en la verdad; cuando el pintor le describe Venecia, con los canales de agua; y el niño piensa que cómo va a existir una ciudad tan inverosímil. Él, con la razón, rechaza como imposible una cosa porque no le parece racional. Pero luego, en sus sueños, la ve tal y como es. El sueño es más lúcido que la razón. Se le revela la verdad, no en su razón, sino en sus sueños. Eso es el título. [Ferrán, 1997:335]

El perspectivismo es fundamental en esta novela y por eso está patente en todo momento, aunque acentuado en este primer capítulo. Los juegos de contrastes, las contradicciones y la multiplicidad de la cultura barroca sin duda lo favorecen. Cuando el joven pícaro observa las pinturas de su amo desde el suelo, admira el realismo y la belleza de las figuras. En el momento en que se sitúa cerca de ellas, advierte que no son más que borrones y manchas (incluso la Santísima Trinidad lo era, comenta con hilaridad). ¿Cuál es la realidad de esas pinturas?, ¿lo que observamos

desde lejos o de cerca? Si convertimos esta distancia espacial en una distancia temporal, tenemos una metáfora del propio libro.

El segundo capítulo se inserta dentro de la tradición epistolar, ya que, como veníamos diciendo, lo conforma la relación de cartas entre Lord-Aston y sus destinatarios. Los escritores dieciochescos de novelas epistolares solían incidir en la veracidad de las cartas y para ello recurrían a varias estrategias discursivas. Recordemos las *Cartas marruecas* de José Cadalso. En el prólogo, el autor se presenta como un editor de esos manuscritos epistolares, los cuales ha recibido de un amigo. El hecho de que muriese antes de poder preguntarle sobre su historicidad –situación que recuerda la de *Las amistades peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos– deja abierta la posibilidad de que el lector enjuicie. Si bien luego confiesa que ese amigo es él mismo, dentro de las cartas seguirá apuntando a la verosimilitud de las mismas. Por ejemplo, en una de ellas se lamenta de no poder reproducir las palabras por completo porque el manuscrito está roto. En una nota final también advierte al lector de que no ha podido incluir algunas cartas debido a que la caligrafía era ilegible.

Pues bien, Paloma Díaz-Mas incorpora sutilmente la figura del traductor y editor de las cartas del lord con una nota a pie de página. En esta aclara que una palabra aparecía en español en las cartas originales del inglés. Como vemos, la autora se hace eco de este tipo de prácticas en la reconstrucción del estilo discursivo de la época y también porque apoyan esa tesis del perspectivismo, de los estrechos límites entre la realidad y la ficción. Los diálogos y aventuras que la niña del cuarto capítulo recrea en su imaginación, haciendo de su casa un espacio fantástico lleno de posibilidades a explorar, es otra muestra de la fusión de ambos planos. En este sentido, estamos ante una obra de clara tradición cervantina.

La pintura de Pablo de Corredera y su esposa viene a insistir en esta misma idea. La autora se sirve de un objeto concreto para materializarla y hacerla más evidente para sus lectores. Es, sin duda, un elemento central en la novela, aunque ella confiese que lo concibió cuando ya la tenía casi acabada:

Se me ocurrió la idea del cuadro porque se presta muy bien a que se deteriore con el paso del tiempo, se oscurezca, se mutile, se reinterpreté, etc. Entonces, lo que parece ser la base fundamental de la novela se incorporó muy tarde. [Ferrán, 1997:332]

Como apuntó Pozuelo Yvancos, en los últimos años la parodia ha pasado de ser una figura literaria más, relacionada con la burla y el humor, a situarse en un lugar privilegiado en la literatura postmoderna [2007: 253]. Linda Hutcheon recoge este nuevo enfoque de la parodia: es una recuperación y reactualización de textos del pasado con un objetivo crítico. Pone de manifiesto la continuidad y las diferencias de la ideología que se desprende de los textos. En su artículo *La política de la parodia postmoderna*, declara:

La parodia postmoderna es una especie de “revisión” impugnadora (Roberts 1985, 183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente, ha sido llamada por Craig Owens el “impulso alegórico” del postmodernismo (1980, 67). Yo simplemente la llamaría parodia. [Hutcheon, 1993: 3]

Desde este punto de vista, *El sueño de Venecia* puede considerarse dentro de esta tendencia paródica tan patente en la cultura de los últimos decenios, tanto por la rica intertextualidad que existe en sus páginas como por la idea sobre la que gira y que venimos repitiendo: la distancia temporal y, por tanto, ideológica entre autores y receptores en las obras culturales. La misma autora alude a ello en su entrevista:

En esta literatura posmoderna, que juega tanto con perspectivas históricas y con tradiciones literarias y con recreaciones de tradiciones literarias, la recepción de la obra depende mucho de qué tradición literaria compartan el autor y el lector. Es decir, hace falta que se establezca una cierta complicidad entre la cultura literaria del autor y la del lector. [Ferrán, 1997:330]

5. EL LÍMITE ENTRE LA VERDAD Y EL ERROR COMO CONFLICTO INHERENTE AL ANÁLISIS EN EL CAMPO DE LAS HUMANIDADES. Por último, me gustaría señalar un segundo punto a tener en cuenta. Ya hemos expuesto la importancia de enfrentar distintas visiones de los fenómenos culturales en el estudio histórico de las obras artísticas. Ahora bien, considero del mismo modo fundamental ser conscientes de que ese estrecho límite entre la realidad y el equívoco es un hándicap con el que los humanistas tenemos que trabajar. La probabilidad de emitir juicios e interpretaciones erróneas es muy alta y, desgraciadamente, en muchas ocasiones no contamos con los materiales necesarios para llegar a una verdad absoluta. Aunque mucho nos pese, siempre quedarán interrogantes sin respuesta. Por eso considero que debemos ser conscientes de nuestras limitaciones para intentar reducirlas al máximo por medio del estudio comparativo. Puede resultar un enfoque poco científico, pero siempre aportará una visión más optimista que la que puede producirnos la novela de Díaz-Mas. Por otro lado, debemos tener en cuenta que en las humanidades es muy difícil –casi imposible– aportar cifras exactas. Tampoco creo que este sea su objetivo, sino más bien el constante reanálisis de su objeto de estudio con vistas a perfeccionarlo y enriquecerlo. Y es precisamente en ello donde, me parece a mí, reside su verdadera belleza.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. De Francisco Rico (6ª ed.) Cátedra Letras Hispánicas. Madrid, 1990.
- J. M. POZUELO YVANCOS, *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. El otro, el mismo, Mérida, Venezuela, 2007.
- K. MOSZCYNZKA, 'La fuerza de la cita: intertextualidad e ideología en El sueño de Venecia de Paloma Díaz-Mas'. *Reescritura e intertextualidad: literatura, cultura, historia*. Estudios coordinados por Urszula Aszyk. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Universidad de Varsovia. (2007). pp. 291-310. En <https://books.google.es/books?id=VTlk2T3w1c8C&pg=PA292&lpg=PA292&dq=reescritura+e+intertextualidad+literaria+paloma+d%C3%ADaz+mas&source=bl&ots=vR9la8afT&sig=Z8tglZDxzYc1I2FV38uCXGHIT-A&hl=es&sa=X&ved=oahUKEwjiq8D4oJrNAhXMVhoKHfhLCBgQ6AEIHDAAN#v=onepage&q=reescritura%20e%20intertextualidad%20literaria%20opaloma%20d%C3%ADaz%20mas&f=false> [última consulta: 08/06/2016]
- L. HUTCHEON, 'La política de la parodia postmoderna', *Criterios*, La Habana, número especial de homenaje a Bajtín, (1993) pp. 187-203. [Trad. del inglés de Desiderio Navarro del art. 'The Politics of Postmodern Parody', 1991]. En http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf [última consulta: 08/06/2016]
- N. S. MIRANDA, 'El sueño de Venecia o el guiño de los clásicos en la narrativa de Paloma Díaz-Mas'. *Lectora: revista de dones i textualitat* [en línea], 1(1995), pp. 105-110. En <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/211074> [última consulta: 08/06/2016]
- O. FERRÁN, 'La escritura y la historia. Entrevista con Paloma Díaz-Mas'. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, 22 (1/2) (1997), pp. 327-345. En <http://www.jstor.org/stable/27741363> [última consulta: 08/06/2016]
- P. DÍAZ-MAS, *El sueño de Venecia*, Anagrama. Narrativas hispánicas. Barcelona, 1992.
- X. MORET, 'Paloma Díaz-Mas gana el Heralde con una reflexión sobre la historia', *El País* (3/11/1992). En http://elpais.com/diario/1992/11/03/cultura/720745204_850215.html [última consulta: 08/06/2016]