

University of Massachusetts Boston

From the Selected Works of Reyes Coll-Tellechea

Spring 1998

El Sueño de Venecia o la memoria histórica en un caleidoscopio picaresco.

Reyes Coll-Tellechea, *University of Massachusetts Boston*



Available at: https://works.bepress.com/reyes_coll-tellechea/6/

CONFLUENCIA

REVISTA HISPÁNICA DE CULTURA Y LITERATURA



Volume 13, Number 2
Spring 1998

Confluencia Índice

Asunción Horno-Delgado, "Una grata memoria, un sueño abierto." 1

Estudios y Confluencias

Francine Masiello, "Women as Double Agents in History." 5

Aránzazu Borrachero, "Una mujer soñada y un nuevo orden social: la narrativa y el ensayo de Margarita Nelken (1896–1968)." 20

Sarah Leggott, "Women and Historicity in the Works of Mercedes Formica." 30

Christina Dupláa, "Historia del avance espacial de Barcelona y sus mujeres. Ideología y estética de la ciudad en Montserrat Roig." 40

Eunice Doman Myers, "Carmen Kurtz's Trilogy, *Sic transit*, as Fictional /Historical Record." 48

María Sergia Guiral Steen, "EL TEJETEJE de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*." 55

Reyes Coll-Tellechea, "España a examen: *El sueño de Venecia* y la memoria histórica en un caleidoscopio picaresco." 61

Barbara Dale May, "Lesbian Subjectivity in *Tu nombre escrito en el agua* by Irene González Frei." 69

Ignacio Prado, "Al otro lado de la cámara propia: Mujeres directoras del cine español." 76

Rhonda Dahl Buchanan, "Narrating Argentina's "Epoca del Miedo" in Ana María Shua's *El libro de los recuerdos*." 84

Cecilia Ojeda, "Una reinterpretación de la Quintrala en la historia chilena: *Maldita yo entre las mujeres* de Mercedes Valdivieso." 92

Gloria Prado G., "Re-construcción de la historia por la autobiografía y el relato novelístico en la obra de Angelina Muñoz." 98

Elvira Sánchez-Blake, "Mujer y patria: la inscripción del cuerpo femenino en *Demasiado amor* de Sara Sefchovich." 105

Cristina Sáenz de Tejada, "*Y también soy brasileña: Historia y sociedad* en la obra de Carolina María de Jesús." 114

Mariglé Alarcón Vargas, "Políticas de la representación en la narrativa de Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil y Cristina Policastro."	125
Graciela Michelotti-Cristóbal, "Eva Perón: Mujer, peronaje, mito."	135
Erna Pfeiffer, "La historia como pre-texto: la obra de Carmen Boullosa, Antonieta Madrid y Alicia Kozameh."	145
Chiara Bollentini, "La poesía de Ana María Rodas: la revolución socio-sexual en la Guatemala del patriarcado."	156
Entrevistas	
María del Mar López-Cabrales, Pasiones ocultas y fragmentación: una entrevista a Alicia Borinsky.	171
Reseñas	
Mónica Szurmuk. <i>Steps under the water</i> de Alicia Kozameh.	183
Sofía Kearns. "Prólogos" de Angel Aguirre.	185
George R. McMurray. <i>Un americano en Madrid y otros amores difíciles</i> de Carlos Mellizo.	192
José María Mantero. <i>Colibríes en el exilio</i> de Ivon Gordon Vailakis.	195
María Rosa Campeny-Queralt. <i>Testimonios autobiográficos de Horacio Quiroga (Cartas y Diario de viajes)</i> de Norma Pérez Martín.	199
Angélica Gorodischer. <i>Huésped de un verano</i> de Magdalena Ruiz Guíñazú.	202
Dimensión Creativa	
Mayra Santos Febres, "Poemas."	207
Ylonka Nacidit Perdomo, "Poemas."	210
Ana María Shua/Rhonda D. Buchanan, "Cuentos brevísimos/Short Short Stories."	212
Luisa Futoransky, "Leer las piedras."	215

España a examen: *El sueño de Venecia* y la memoria histórica en un caleidoscopio picaresco

REYES COLL-TELLECHEA
University of Massachusetts–Boston

*Para Ramón Gómez-Coll, Mercedes Gómez-Coll, Miguel
Manzano-Coll, e Ignacio Anaya-Coll,*

Los hombres se lamentan erróneamente de que el
tiempo vuela, acusándole de pasar demasiado
rápidamente, y sin percibir que dura lo suficiente.

Leonardo da Vinci

Espacio geográfico, protagonistas humanos, sentido
nacional, parecían hasta ayer sinónimos y, sin
embargo, en el presente no son unánimes los
sentimientos de quienes quedaron englobados, por la
fuerza de la geografía y la historia, en esa comunidad
llamada España.

E. García y J. M. González

I. Mirar Atrás

Mirar atrás requiere, a parte de la voluntad de hacerlo, cierta pericia en la elección y el manejo de los instrumentos de exploración. De ello depende en buena parte el resultado de esta operación impulsada a partes iguales por el temor y la melancolía. *El Sueño de Venecia 1992* es una historia sobre cómo se hacen, se cuentan, se descubren y encubren las historias, y la historia: de los españoles.¹

A la altura de 1992 España ha sufrido tantas rupturas, integraciones, exclusiones y reintegraciones que el patrimonio histórico nacional (es decir, todo) es un rompecabezas

que a veces enorgullece y otras, francamente, espanta. No es de extrañar, pues, que el temor y la melancolía acompañen las miradas retrospectivas de los españoles con conciencia histórica; bajo cada corona, palacio, sinagoga, catedral, mezquita, calzada, pantano y autopista, se registra cierta sospechosa evidencia. Son muchos siglos de forzosas integraciones y exclusiones los que forman la base del moderno Estado español; y cuando las luchas tribales estaban, por enésima vez, a punto de estallar, Europa nos sorprende con esa discreta sonrisa de aceptación, de la que aún nos estamos recuperando. “Ya somos europeos,” rezaba un anuncio publicitario aireado por la televisión española (en aquel entonces estatal) el uno de enero de 1986. “Ya somos europeos,” pero todos sabíamos que a esa altura aún no habíamos pasado el examen más duro.

Requisitos económicos y legales a un lado, el plato fuerte de ese examen era un acto público de contricción histórica. Muerto Franco, era justo enterrar los cadáveres polvorientos de la Guerra Civil y, a ser posible, cerrar el libro de cuentas. Hubiera sido relativamente fácil si el libro de cuentas recorriera no más de unas décadas del siglo XX, pero ello no es así. Los españoles franquistas, los de la transición y los democráticos teníamos que revisar el pasado más a fondo.

Una ojeada a la prensa, programas de televisión, libros de texto y producción editorial de los años ochenta y noventa podría ilustrar ese largo y hermoso proceso de reflexión. De igual manera, el agitado ir y venir de la memoria comunitaria queda registrado (y es examinado a fondo) en la producción artística del momento. *El Sueño de Venecia* (Premio Heralde de Novela, 1992), puede servir, para explorar una de las posibles y más interesantes vías de reflexión y revisión histórica ensayadas en la España socialista de los años noventa: la perpleja mirada de una artista. Las siguientes páginas quisieran ser una preliminar superposición de una no menos perpleja mirada crítica.

II. Maravillosas, Imposibles Formas

Narrativamente hablando, esta novela de Paloma Díaz-Mas (Madrid, 1954) sorprende al lector moderno no tanto en lo que al esfuerzo de reflexión histórica respecta (no es una novela histórica), sino precisamente por su elección y manejo de los instrumentos empleados: la tortuosa tradición picaresca española, como punto de mira, y una honesta visión caleidoscópica de la narrativa histórica española, y de la historia oficial.

Para acercarse a esta estrategia conviene volver a traer a la memoria ambos elementos. Un caleidoscopio es un tubo ennegrecido por dentro, que tiene en su interior varios espejos inclinados. En uno de los extremos del tubo hay dos láminas de vidrio y, entre ambas, una serie de objetos de forma irregular. Las imágenes de esos pequeños objetos se multiplican simétricamente al ir volcando el tubo, y el ojo humano—pegado al otro lado—observa con sorpresa maravillosas e imposibles formas.

En cuanto a la novela picaresca, es una producción literaria característica del XVII español que se ocupa, por lo general, de llevar al centro de la narración la vida de un individuo marginado y desenmascarar sus descarados intentos y sutiles estrategias de integración en una sociedad que lo rechaza.² Aunque desarrollada más intensamente en el llamado Siglo de Oro, la picaresca no ha dejado nunca de intervenir en el panorama literario hispano, y su influencia en otras literaturas es intensa y considerable.³

Pues bien, he aquí, sucintamente, lo que sucede en el *Sueño de Venecia*. Hacia mediados del siglo XVII un español llamado Pablo de Corredera dirige una carta autobiográfica a un no indentificado "vuesa merced." En la carta se cuentan, haciendo uso de las más conocidas estrategias picarescas, las andanzas del susodicho Pablo; desde su ignominioso nacimiento, hasta su próspero, pero vergonzante, presente: está casado con una conocida prostituta, mucho mayor que él, junto a la que goza de enorme fortuna económica y no menor mala fama.

De niño abandonado a marido consentido llega Pablo tras haber sido sucesivamente criado de un pintor iraliano, sirviente de un caballero homosexual, paje de la prostituta conversa Gracia de Mendoza, amante de ésta y, finalmente, su esposo. La trama del primer capítulo ("Carta Mensajera") no podía haber sido trazada, pues, con mayor claridad. El lector enterado sabe desde el principio que ha caído de bruces, otra vez, en la picaresca. Lo sorprendente es que tras más de cincuenta páginas de fortunas y adversidades, la supuesta clave picaresca se desvanece, para dar paso a un segundo capítulo ("El Viaje de Lord Aston-Howard") ocupado por una narración epistolar típicamente dieciochesca, a la que sigue un capítulo claramente folletinesco ("El Indio"), al que sigue otro que trata—en ese estilo truculento y divertido tan típico de la novela española de posguerra—de la vida diaria en la España franquista ("Los Ojos Malos"). Para mayor confusión, el último capítulo de la novela ("Memoria") ha sido elaborado a la manera de un cierto tipo de ensayo académico moderno; uno de esos dedicados a desconstruir "con los medios científicos a nuestra disposición," "cabal y verazmente," un problema cualquiera.⁴ Excepto que el problema en cuestión consiste aquí en recuperar *rigurosamente* los datos que, en clave picaresca, recibió el lector en el primer capítulo; y el autor de este ensayo académico final falla, estrepitosamente, en su intento, a pesar de tener a su disposición *todos* los elementos necesarios para una calibración mesurada, si no justa, del objeto que estudia.

El Sueño de Venecia es una historia sobre cómo se elaboran, se cuentan y se revisan las historias, y la historia. El truco consiste en hacer que un retrato pintado en el XVII, en el que se representan las figuras de una conversa (Gracia de Mendoza) y su joven amante (Pablo de Corredera, escritor de la carta autobiográfica inicial), viaje por el tiempo y el espacio histórico español. Primero lo encontraremos sumido en la original narración picaresca y, posteriormente, en el diario de viajes, el folletín y la novela de posguerra, para llegar—maltrecho, deformado y falsamente identificado—a un cierto tipo de ensayo académico actual.

El objeto original, reducido por el tiempo a pequeños pedazos, y emparedado entre los vidrios quebrados de la historia oficial, es observado con admiración y temor por el ojo del investigador contemporáneo. La ironía consiste en que el microscopio del moderno científico funciona en realidad como un caleidoscopio: a base de maravillosas e imposibles formas.

En sus aproximadamente quinientos años de vida (los mismos que la nación española), el retrato de la prostituta Gracia de Mendoza y su pícaro acompañante, Pablo de Corredera, ha ido pasando de mano en mano, a sus descendientes. Lo sorprendente es que el recorrido que va a tomar la sangre (la descendencia) de estos dos personajes, influirá decisivamente en lo que sucesivas generaciones creerán ver en el retrato. Desde el prostíbulo original, la imagen de dos marginados, glorificada y ennoblecida por la mano de un esclavo negro pintor, pasará, con el tiempo, por palacetes, conventos, trasteros, entre España y América; el retrato será ostentadamente colgado o humillantemente plegado; y será mutilado, reconstruido, reinventado, escondido, pegado al envés de una mesa y, finalmente, recuperado para el patrimonio histórico-nacional en nuestros días.

Los descendientes de Gracia y Pablo pasarán a ser y *a ser vistos*, moderno primero como nobles hidalgos (capítulo dos), después como pequeños burgueses adinerados por ciertas aventuras económicas en ultramar (capítulo tres) y, finalmente, en la gloriosa modestia cotidiana de la posguerra española (capítulo cuatro).

La historia del cuadro, de sus protagonistas y de sus sucesivas generaciones se irá narrando al tiempo que se advierte cómo las miradas de los descendientes y el peso de la historia sobre ellos, van desvirtuando la imagen original del retrato heredado: Gracia y su amante Pablo pasarán a ser identificados sucesivamente como madre e hijo, hermana y hermano, hermana y hermana, etc. En una de esas jugadas entre divertidas y trágicas del destino, la figura de Pablo—por quien sabemos la versión original del asunto—desaparece casi totalmente del cuadro y, por un tiempo (que coincide cronológicamente con el período de la guerra y posguerra civil) la solitaria Gracia será vista nada menos que como representación de la Santísima Virgen. Finalmente, el retrato se oscurece casi en su totalidad. Sólo los ojos de Gracia quedan a la vista, pegados al envés de una mesa de trastero. Es entonces cuando el lienzo es redescubierto y *científicamente* estudiado. Más allá, sin embargo, de las fortunas y adversidades sufridas por la imagen, el lector atento ha sido testigo del proceso de elaboración del cuadro mismo.

8 [Empujados por las circunstancias sociales del XVII español, Gracia y Pablo se dieron jubilosamente a la tarea de contruirse una imagen de tal manera que parecieran ser quienes en verdad no eran. Las expertas manos de un pintor negro y esclavo lograron de tal modo el objetivo, que las subsiguientes generaciones gozaron, en realidad, de los privilegios sociales asociados a esa falsa identidad inicial.⁵ El paso del tiempo, sin embargo, y los azares políticos, económicos y sentimentales a él asociados, confundieron el proceso de tal manera que, cuando por fin el retrato es recuperado para el patrimonio histórico-nacional de la España casi europea (nada menos que como obra maestra), la

visión del experto está tan fragmentada que la imagen oficial final no es sino un extraño compuesto de pedazos rotos.

Con ello se reafirma la mentira inicial de Pablo y Gracia, la venganza de los marginales antepasados (obligados y gozosos de parecer lo que no eran), o quizás el acto voluntario de sus descendientes, confortablemente integrados para siempre en el secreto a voces de una imposible cierta identidad tanto personal como nacional: "Españoles puros."

En cuanto al estudio académico-histórico que cierra la novela ("Memoria"), deja claros varios puntos. En primer lugar, el historiador dispone de datos y medios suficientes para realizar su análisis "cabalmente"; en segundo lugar, su rigurosa investigación lo lleva casi a identificar a la perfección a la única figura que queda en el lienzo (Gracia de Mendoza) con los "Alfaraches sevillanos" (recuérdese que una de las esposas de Guzmán de Alfarache se llamaba Gracia, y que la figura de Pablo ha sido mutilada del retrato). En tercer lugar, la sensación de náusea que produce en el estudioso la sospecha la posibilidad de su descubrimiento (el panteón histórico no podría aceptar semejante figura en su seno) lo lleva directamente a manipular los datos, de tal manera que, hallándose sólo a un paso de descubrir la verdad (la condición de conversa de la dama), el historiador prefiere perpetuar el error, o la leyenda oficial.

Doña Gracia de Mendoza no puede tener nada absolutamente nada que ver con Doña Ana de Alfarache, inocente y al parecer bellísima joven cuyo recuerdo parece haberse empecinado en borrar el destino (221).

La voluntad de errar es, en un ensayo histórico, mentira, engaño, manipulación. En el caso preciso que nos ocupa, maniobra que permite reconciliar pasado y presente, ahorrándose el dolor de enfrentarse a ciertas partes oscuras de nuestra historia.⁶ Una maniobra tal suele suscitar dos reacciones contradictorias, pero no excluyentes: repugnancia y misericordia. El atento lector contemporáneo decidirá.

Una sensación similar (misericordia-repugnancia) recorre, también, la mayoría de las novelas picarescas del Siglo de Oro.⁷ Lo llamativo es el grado de profundidad y reflexión que, alrededor de tal paralelismo, se observa—en mi opinión—en *El Sueño de Venecia*.

III. ¿Descubrimiento?

Por regla general, se admite que la pseudoautobiografía picaresca tradicional revela las maniobras y estratagemas empleadas por el pícaro y la pícara para intentar su integración en estratos sociales que no les corresponden. Casi siempre, además, ello se logra a base de superponer el ángulo crítico de autor al del propio pícaro. Pues bien, de las muchas estratagemas picarescas clásicas una resalta sobre todas las demás: la suplantación de la

identidad de otro o, si se prefiere, la construcción de una falsa *apariciencia* de nobleza a base de transformaciones operadas en el vestuario, modales, la imagen.⁸

No es otra la maniobra orquestada por Gracia de Mendoza y Pablo de Corredera, al disponer un retrato en el que sin duda alguna aparecen representados como lo que *no* son: nobles españoles. Ni sorprende que el artista encargado de semejante transformación sea otro elemento marginal, un esclavo negro. Los tres personajes saben perfectamente que la única posibilidad de trascender las limitaciones sociales sobre ellos impuestas es la manipulación de las apariencias.⁹ El lector familiarizado con las condiciones de vida de la España del Siglo de Oro lo sabe también. Lo que ha cambiado en *El Sueño de Venecia* no es la estrategia del pícaro y la pícara, ni si quiera el audaz comentario político y literario que recorre las páginas de la novela,¹⁰ sino la posición crítica de Paloma Díaz-Mas con respecto a la estrategia, sus orígenes, avatares y, sobretudo, sus resultados finales.

La enorme ironía de la novela reside en la imposibilidad final de juicio. Si los pícaros tradicionales eran finalmente juzgados y castigados, o terminaban arrepentidos y a la merced de su creador, el destino final de este nuevo retrato pícaro, hecho pedazos entre los vidrios del caleidoscopio textual, es precisamente la suspensión del juicio final. La intervención del historiador, crítico o ensayista que aparece en el último capítulo de la novela revela al lector una doble posibilidad de lectura: el encubrimiento de la identidad original de la protagonista de un retrato realizado, a su vez, con la intención de encubrir la verdadera identidad de aquella. Para el lector descubrimiento del re-encubrimiento de un encubrimiento. Misericordia y/o repugnancia.

La quisquillosa labor del estudioso, su detallada compilación de datos, lo llevan a detectar el error/truco original, o al menos la posibilidad de error o engaño. La admiración por la figura femenina del cuadro, sumada a sus prejuicios personales en lo relativo a la grandeza del pasado español mueven al historiador, sin embargo, al rechazo atemorizado de esa posibilidad. Admiración y repugnancia.

En otras palabras, en *El Sueño de Venecia*, la maniobra de integración forzosa surge efecto y, sin embargo, el sentimiento de misericordia y repugnancia combinadas persiste. El lector cuidadoso dispone de todos los datos desde el primer momento. A pesar de las transformaciones y deformaciones físicas y narrativas por las que transcurre la imagen de Gracia y Pablo, el lector sabe quiénes fueron, por qué decidieron parecer lo que no eran, y cómo ello les dió (a ellos y sus descendientes) la entrada a un mundo que, originalmente, les habría sido vedado: España. Un caso de integración forzada desde afuera (desde la marginalidad de la prostituta conversa y su pícaro amante) y, posteriormente, desde adentro (desde el discurso oficial del historiador). He aquí una novela generosa, de las que hacen pensar...

IV. Imágenes Claras

A la altura de 1992—año de varios Quintos Centenarios—España ha sufrido tantas rupturas, integraciones, exclusiones y reintegraciones que el patrimonio nacional (es decir, *rodo*) es un rompecabezas que a veces enorgullece y, otras, francamente, atemoriza.¹

Integrarse, “la integración,” parece haber sido la estrategia de supervivencia elegida por unos españoles. Integrarse en España, integrarse en la Comunidad Europea, en la OTAN, en la modernidad, en la historia, en la democracia. Otros españoles, de todos los tiempos, han visto en esos movimientos de integración una imposición llevada a cabo por la fuerza bruta y, consiguientemente, han reclamado su derecho a otra identidad.² La más moderna manifestación del proceso es la llamada España de las autonomías, pesadilla del franquismo y orgullo de la joven democracia.³ Unos y otros sabemos que las raíces de nuestra problemática identidad nacional están profundamente enterradas en nuestra diversa historia, de ahí la necesidad de reflexión y revisión.

La historia, sin embargo, se escribe lentamente, y se revisa con mayor parsimonia aún. La memoria (siempre selectiva), el paso del tiempo, las presentes presiones para formar parte de comunidades llamadas “globales,” y el temor a reconocerse en imágenes que no aprendimos a querer (el judío, el musulmán, el africano, el extranjero, el mestizo, el indio, el vasco, el catalán, etc.), hacen que el proceso duela. La labor de los historiadores de la democracia española es difícil, pero no lo es menos la de los artistas y el público con conciencia histórica. Lo esperanzador del asunto es que la reflexión sigue su curso, y no sólo en el nivel de la narrativa histórica (siempre demasiado lenta y problemática), sino—y sobre todo—en el plano simbólico de exposición y solución de problemas reales, en el arte. Paloma Díaz Mas y su *Sueño de Venecia* son buena muestra de ello.

Notas

¹ Paloma Díaz-Mas, *El Sueño de Venecia*, Madrid: Anagrama, 1992.

² Para una revisión general sobre los estudios picarescos, puede consultarse la nueva edición de *Lazarillo de Tormes*, Reyes Coll-Tellechea y Anthony Zahareas, eds, Madrid: AKAL, 1997.

³ Por ejemplo el trabajo de U. Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fiction: A Theory and Research Guide*, New York: Greenwood Press, 1989.

⁴ Ciertamente, llama la atención la cuidadosa exploración narrativa que lleva a cabo Díaz-Mas en esta novela, su extraordinaria capacidad para mantener el hilo narrativo y, al mismo tiempo, dirigir la atención del lector no sólo hacia el contenido sino, también, hacia los procesos y resultados de la aplicación de distintos medios narrativos.

⁵ De entre los muchos estudios sobre las condiciones sociales de la España de la época, puede consultarse el magnífico trabajo de Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983.

⁶ La parte oscura de la historia apunta aquí al exterminio, expulsión, alienación y/o persecución de cientos de miles de súbditos de la corona imperial española: musulmanes, judíos, esclavos negros, ciudadanos del "Nuevo Mundo," nativo-americanos, protestantes, gentes humildes, etc.

⁷ Especialmente en lo que a los orígenes genealógicos respecta (proyectados generalmente como vergonzantes). Cfr. por ejemplo las historias de *Lazarillo*, *Pablos* y *la Pícaro Justina*.

⁸ Esto se puede constatar y ha sido amplísimamente estudiado en los casos de *Lazarillo* y *El Buscón*.

⁹ Una interesante y pormenorizada lección sobre imagen, perspectiva y creación de apariencias aparece en el primer capítulo, cuando Pablo entra al servicio de un pintor, p. 18-19.

¹⁰ Este estudio no puede detenerse en el comentario detallado del asunto, sin embargo, es necesario resaltar que cada uno de los capítulos de esta novela contiene referencias clarísimas a acontecimientos y procesos histórico-sociales de enorme importancia para la configuración del moderno Estado español, desde el establecimiento de la Inquisición, hasta el final de la Guerra Civil.

¹¹ Para una de las últimas versiones generales, y populares, de la historia de España, puede verse el trabajo de E. García de Cortázar y J. M. González Vesga, *Breve Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

¹² Para una interesante aproximación preliminar, puede verse *Spanish Cultural Studies: an introduction*, H. Graham y J. Labanyi eds., Oxford/New York: Oxford University Press, 1995.

¹³ Una gran cantidad de información tomada de la prensa aparece recogida en el trabajo de Victoria Prego, *Así se hizo la Transición*, Barcelona: Plaza & Janés, 1995.