LAS FRONTERAS POROSAS ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN EN *EL SUEÑO DE VENECIA* DE PALOMA DÍAZ-MAS

TERESA IMIZCOZ
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Existe un interés creciente por el estudio de las relaciones entre historia y literatura, debido en parte a la crisis de la historiografía favorecida por quienes ponen en entredicho su carácter de ciencia y defienden la libertad imaginativa en la reconstrucción de la historia. En este estado de la cuestión, los postulados de Ranke (1795-1886) han perdido viabilidad para algunos historiadores. Ranke exigía seis cosas del historiador: 1) amor a la verdad, 2) una reproducción exacta de las cosas, 3) una completa apertura al pasado, 4) penetración en las relaciones causales, 5) imparcialidad y 6) la persecución de una pintura completa del área del pasado que se estudia (G. G. Iggers & K. von Moltke, 1973:33). Por tanto, lo que se exigía del historiador era una actitud pasiva, sin introducir nada de sí mismo. El historiador debía pasar desapercibido para ser capaz de representar el pasado en su estado original.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la crisis de la literariedad en los estudios literarios (M. A. Garrido Gallardo, Todorov y otros, 1987). Como recuerda Genette (1991:11-34), la atribución de literariedad a un texto ha ido ligada a su elaboración bajo el dominio de la función poética, o a su calificación como obra de ficción. Los defensores de la primera hipótesis entendían que todo texto literario presentaba rasgos de la función poética. Sin embargo, se ha visto que hay textos literarios que no abonan dicha tesis (M. A. Garrido Gallardo, 1982:69-89). A este respecto, puede no haber diferencia entre una novela y un texto histórico (M. L. Pratt, 1977:45). Se ha propuesto "acudir al estudio de la ficcionalidad como rasgo específico del texto literario y no de otros textos" (V. Balaguer, 1994:4).

Descrito sumariamente este estado general de la cuestión en los expertos en teoría literaria, me interesa ver qué planteamientos de estas mismas inquietudes y qué respuestas se dan desde la propia ficción. Hay una preocupación teórica por parte de historiadores y literatos acerca de las relaciones entre historia y ficción, que se ha tenido en cuenta desde la teoría de la historia y de la literatura. Con frecuencia el dabate gira en torno al carácter narrativo de la historia -ponien-

do en entredicho que el relato ficcional sea el relato por excelencia- (G. Genette, 1991:53), o en torno al valor histórico de la novela (en sus varias manifestaciones de novela histórica, memorias, diarios, etc). Pues bien, no hay que desplazar de este debate lo que la propia ficción plantea y realiza. Para ello, creo que el estudio de *El sueño de Venecia* nos puede resultar de gran utilidad.

Las cinco historias que componen la novela van precedidas de un breve fragmento apócrifo de la *República del desengaño* de un tal Esteban Villegas fechado en 1651. De un modo simbólico se habla de la conjunción de la verdad, el error y la memoria en la construcción de la Historia. La memoria actúa como un cedazo, sostenido por el error, que pierde el oro fino de forma que retiene sólo los gruesos guijarros. Desde el pretexto de la obra, Paloma Díaz-Mas plantea cómo se construye la Historia: la realidad se desfigura y se pierde a lo largo de las generaciones y lo que al final tenemos por Historia, ¿qué es en verdad?.

La autora va a plasmar el problema a través de la historia de un cuadro y de su devenir en el transcurso de los siglos. El cuadro es el retrato de un curioso matrimonio -Doña Gracia de Mendoza y Pablillos de la Corredera- que un pintor no muy conocido pinta como recuerdo después de su boda. Este retrato, que en principio no es más que una representación de los cónyuges, se convierte en un signo para las siguientes generaciones, pero un signo que va modificando su significado según la época histórica, la condición del receptor, las mutaciones que va sufriendo, etc. Así, el cuadro va a dejar de ser solamente el retrato de aquel matrimonio y pasa a convertirse además en el retrato de diversas épocas históricas. En *El sueño de Venecia* , en fin, asistimos al proceso de producción y de interpretación de un signo en el que entran en juego la Historia y la ficción.

El primer capítulo trata de la historia de Doña Gracia de Mendoza y Pablillos, finaliza con la pintura del cuadro y está situado en el s.XVII. La segunda historia transcurre a principios del XIX, entre 1807 y 1808, con "El viaje de Lord Aston-Howard" a España. La tercera se desarrolla en tiempos del reinado de Isabel II, para pasar en el capítulo siguiente a la época de la última posguerra española. El último capítulo, con el significativo título de "Memoria", es el intento de reconstrucción, por unos profesionales de la historia del arte, de la historia del cuadro: quiénes son las personas retratadas, el autor de la obra, la escuela a la que perteneció, la fecha en que se pintó, etc.

La novedad de esta obra consiste en plantear que la ficción, considerada como ámbito propio del texto literario y ajeno a cualquier narración histórica, es algo que pertenece también a la historia, incluso cuando ésta pretende ser científica. No se trata únicamente de la postura de aquellos historiadores que defienden el uso de la capacidad imaginativa en la historia para la reconstrucción de los eslabones de la cadena del pasado que se desconocen, sino que el historiador está ficcionalizando incluso cuando no lo pretende. En este sentido se puede decir que la ciencia histórica es heurística, en el doble sentido del término, que vienen a ser uno y el mismo: la búsqueda o investigación de documentos o fuentes escritas, y su posterior interpretación se convierten en *El sueño de Venecia* en el arte de inventar. La misma palabra "heurística" no ofrece fronteras claras entre lo que es ficción y lo que es historia. De hecho, la reconstrucción de la historia del cuadro del último capítulo parte del estudio de un catálogo de pinturas, de un documento, para elaborar una historia del cuadro que roza la verdad pero que, inconscientemente, el historiador deja escapar -en pro de la verosimilitud- al desecharla por descabellada, increíble (pp.220-1). La investigación de documentos es fuente, por tanto, para el arte de inventar.

Tradicionalmente, en la historiografía clásica el discurso histórico se valoraba como tal en cuanto que cumplía las notas de veracidad y adecuación (exactitud) con los hechos ocurridos. En

la teoría literaria clásica por excelencia, la *Poética* de Aristóteles, la poesía (obra de creación) se regía por lo verosímil, mientras que la historia se regía por lo real (1451b). En *El sueño de Venecia* , en el momento en que el historiador del arte se rige por lo verosímil - "Podemos aventurar ahora el momento en que, verosímilmente, se produciría..." (p. 220)- ha abandonado el terreno propio de la historia para invadir el terreno de la ficción. Por tanto, no tenemos aquí sólo una justificación de la Historia dentro de un género narrativo común a la Historia y la ficción, el relato, sino la conversión de la Historia en ficción, aun conservando "toques" históricos -utilización de documentos, pruebas radiográficas y penetración en las relaciones causales (véase p.208).

Así pues, Paloma Díaz-Mas da un paso más allá en la relación historia/ficción, que se aproximarían no sólo en cuanto al carácter narrativo de ambas, defendido por P. Ricoeur y por los teóricos de la historia (J. Lozano, 1987), sino porque también la historia se mueve en el terreno de lo verosímil, de lo que podía haber ocurrido. Por tanto, la distinción habitual entre ambas, basada en que el relato histórico debe hacer justicia a un real pasado y el relato ficticio es sólo revelador de un posible modo de ser o de un posible modo de actuar del hombre -representación verosímil de acciones humanas que dice Aristóteles-, se rompe en *El sueño de Venecia* .

Tal como señala Pozuelo (1993:17), "la teoría literaria desde sus inicios en la *Poética* de Aristóteles ha conocido la importancia de una distinción que supera la ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero, al ejecutar lo principal de la teoría en torno a la categoría de lo 'verosímil'". Pero, si como vemos en *El sueño de Venecia* , lo verosímil pasa a ser también una categoría de la historia, ésta entra de lleno en el juego entre ficcion/realidad, falso/verdadero. ¿Cómo consigue el historiador contemporáneo no caer en la ficción y en la falsedad al interpretar el pasado? Parece ser que la respuesta a este problema, al menos la que da Paloma Díaz-Mas, es la de que el historiador no es consciente del propio error a la hora de interpretar, y trata de justificar siempre la cientificidad de los medios utilizados, como si la cientificidad fuera en sí misma -algunos así lo creen- salvaguarda de la veracidad y acierto. Se ha roto la frontera, de difícil separación para algunos -entre los cuales se encuentra nuestra autora-, entre la historia como lo real-acontecido y la literatura como lo inventado. En esta obra la interpretación histórica es lo inventado.

Pero, además, lo verosímil -ese posible modo de ser y de actuar del hombre-, viene a decir la autora, es realmente impredecible: aun suponiendo lo imposible -que Doña Gracia de Mendoza no sea otra que doña Ana de Alfarache, como así es-, "hubiera sido una muestra de cinismo impensable -según los tiempos que corrían (s. XVII)- que adaptase precisamente ese nombre (el de Doña Gracia) marcado (como judío) para establecerse en la Corte y ejercer el viejo oficio" (p. 221). Pero eso que el historiador del arte califica como muestra de cinismo, teniendo en cuenta las circunstancias socio-culturales de la época, es la historia ocurrida a Ana de Alfarache-Gracia de Mendoza y narrada en el primer capítulo. De nuevo la novela da un paso más allá en el difícil discernimiento de fronteras entre historia y ficción: se niega la realidad por parecer ficcional. Así, afirma el historiador del arte: "Doña Gracia de Mendoza no puede tener absolutamente nada que ver con Doña Ana de Alfarache"(p.221). Estoy de acuerdo con Pozuelo (1993:15) cuando afirma que es muy difícil "aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción. La cotidianidad más real, lo que nos rodea y mucho de aquello que sentimos más factual está intensamente penetrado de "literatura"". Nuestra realidad cotidiana está llena de pequeñas historias que los demás inventan sobre nosotros o viceversa. En el tercer capítulo de la novela se cuentan los orígenes de "el inglés", pero también las múltiples invenciones que los vecinos imaginan sobre él. En el fondo, los dimes y diretes, cotilleos y suposiciones, ¿no son una

forma de ficcionalizar la historia personal del otro? La ficción no es algo que permanece al margen de nosotros o que vive encerrada en libros. El cruce entre historia y ficción no se produce sólo en el ámbito del texto, histórico o ficcional, sino en el ámbito factual, experiencial.

El título mismo de la obra da idea de este juego entre realidad/irrealidad: la Venecia que el pintor italiano describe a Pablillos en el primer capítulo, éste la toma a causa de "la simpleza de los años (...) por historia tan verdadera como el Evangelio"; pero, con el paso de los años, podemos decir que con la madurez y la experiencia, entiende que esa historia de Venecia es una invención del narrador, "locas fantasías" (p. 20), por parecerle imposible que exista una ciudad donde las calles sean canales. La obra no se titula "La ciudad de Venecia" sino *El sueño de Venecia* destacando de este modo que la realidad misma se toma por ficción. Tenemos, por tanto, un doble cruce de fronteras entre historia y ficción: el discurso histórico, pretendidamente científico, no deja de ser una ficción, aunque se toma por real; y la realidad externa -la ciudad de Venecia- se toma por ficción. Las fronteras porosas entre historia y ficción son textuales y factuales.

El escritor literario puede, además, ficcionalizar la historia, lo real-acontecido, e inventar datos nuevos, cambiar circunstancias y nombres. Es lo que hace la autora con la historia de Zaide, el pintor negro, discípulo de un reconocido pintor amigo del Rey, que fue liberado al admirar el Rey uno de sus cuadros colocado junto a los de su maestro: historia basada en un hecho real, pero transformado: Juan de Pareja, discípulo de Velázquez, era un esclavo morisco liberado por el Rey en pareja situación. Los hechos narrados tras su liberación son totalmente inventados. La ficción juega con la historia y la invención, pero el lector no es capaz de establecer las fronteras entre historia y ficción ni de apreciar la porosidad de las mismas, salvo que posea una serie de conocimientos intratextuales -los guiños que pueda hacerle el autor, y que en nuestro caso no aparecen- y extratextuales: bien alguna declaración del propio escritor ajenas al texto señalando la violación de esos límites, bien la presencia de un personaje o una época históricos suficientemente documentados y conocidos por otras fuentes ajenas a la propia ficción. Este es el juego que Paloma Díaz-Mas hace con el lector. Solamente éste es capaz de juzgar el error de la interpretación histórica del último capítulo, porque sólo él conoce la historia del cuadro y de sus protagonistas narrada en el primer capítulo. Pero, ¿qué ocurre cuando el lector carece de datos extratextuales?.

El historiador cuenta con la ventaja de la confianza previa del lector, favorecida -como ocurre en tantos otros casos- por el canal de transmisión -que sea un libro de historia y no una novela- (J. Mª. Pozuelo, 1993:17). Se parte de un pacto de lectura distinto ante un texto literario que ante un texto histórico. Volviendo a la distinción aristotélica mencionada al comienzo, el lector de un texto literario suspende momentáneamente el juicio sobre la obra y la credibilidad en torno al autor, mientras no se asegure de la verosimilitud del texto. Por su parte, el lector histórico suspende el juicio y la credibilidad mientras no se asegure de su veracidad.

Paloma Díaz-Mas, en último término, plantea esta cuestión: ¿cuántas veces el discurso histórico no será veraz, no será en el fondo más que una patraña, una invención del historiador, que tomamos como verdadera a falta de más datos y conocimientos que nos permitan juzgar la falsedad del discurso histórico? Ciertamente esta desconfianza ante el texto histórico rompe el pacto habitual de lectura entre quien escribe un texto histórico y quien lo lee.

Habría que señalar todavía un paso más allá en la promiscuidad de fronteras entre historia y ficción. En el capítulo cuarto -"Los ojos malos"-, la niña revive en su imaginación la figura del Capitán Trueno, personaje de tebeo infantil con el que comparte sus miedos e ilusiones. En este caso, un personaje de ficción se convierte en personaje histórico-real para la imaginación de la niña. La ficción se hace historia, entra a formar parte de la historia personal de la protagonista

infantil, de su pequeña historia personal de juegos e imaginaciones, en una época de escasez, la posguerra española, en la que el principal medio de diversión que se tiene a mano es la libertad imaginativa. Lo ficticio, una vez más, ha entrado a formar parte de la historia.

Por otro lado, la ficción puede hacer historia y, en este caso, historia de la literatura. De un modo creativo -no teórico-, a través de las cinco creaciones ficcionales que componen los cinco capítulos de la novela, se evidencian las transformaciones que ha sufrido la narrativa española en los modos de contar y en el lenguaje. Resultan significativos los cambios constantes de narrador y de perspectivas en la obra.

Según Pozuelo, en "lo fundamental de lo ficcional literario (...) rige el ámbito de sus variaciones, sometidas a la mutabilidad de la conciencia cultural sobre lo real/fingido y a la mutabilidad paralela de las convenciones en que se han fijado las relaciones pragmáticas entre quien escribe y quien lee" (1993:23-24). En *El sueño de Venecia* se puede ver esa mutabilidad de la conciencia cultural sobre lo real/fingido marcada por la mutabilidad, asimismo, del narrador y de la perspectiva narrativa en las diversas historias que componen la novela. La vinculación del narrador con el lector varía en cada historia según las convenciones literarias de la época en que se desarrolla. Con el cambio de narradores y de géneros narrativos -relato picaresco, género epistolar, relato realista y yo imaginativo- *El sueño de Venecia* da cuenta de la importancia de las convenciones del género narrativo en cada época para la credibilidad de la historia contada.

Por último, otra distinción importante entre la historia y la ficción es que el mundo construido por el discurso histórico necesita de referentes externos a sí mismos que lo justifiquen (las fuentes, los hechos acontecidos), siempre que ese relato histórico se refiera a acontecimientos que han tenido lugar (Ricoeur, 1983:261), frente al discurso literario que no necesita de tal referente externo. El discurso histórico es, en principio, referencia, mientras que la obra literaria es signo (Pozuelo, 1993: 29-30). Podemos decir que el relato ficcional se explica por sí mismo, mientras que todo relato histórico va en busca de una explicación que se debe intercalar, según la distinción de P. Ricoeur. El relato de la historia fracasa cuando se quiere explicar a sí mismo (P. Ricoeur, 1983:218). La referencia en la historia deberá representar unos acontecimientos realmente sucedidos (Balaguer, 1994:383). Sin embargo, al estudiar casos concretos, algunos historiadores crean signos al hacer historia, y el relato de la muerte de un general se escribe como signo del destino de una nación (Schama, 1993:15-61). El cuadro pasa de ser una representación de un matrimonio a ser signo con significación diversa según cada época y observadores del cuadro. El discurso del historiador del arte deja de ser referencia para ser signo de la incapacidad de la razón para conocer el pasado.

Como conclusión, podemos afirmar con Genette (1991:75) que "si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda "creación de intriga" y de todo procedimiento novelesco, que los dos regímenes no están, pues, tan alejados uno del otro ni, cada cual por su lado, son tan homogéneos como se puede suponer a distancia".

La aportación de Paloma Díaz-Mas a la debatida cuestión sobre las relaciones entre historia y ficción es, en primer lugar, la de lograr que el lector considere verosímil -su relato es ficcional- que entre ellas existen fronteras porosas, fácilmente franqueables, aun de modo involuntario, porque incluso el propio historiador no es consciente de que su texto histórico es un texto ficcional con algunos "toques" históricos. En segundo lugar, la de mostrar, a través de la ficción, que la aproximación entre ambos no estriba únicamente en su carácter narrativo común (P. Ricoeur, G. Genette), sino también en su condición común de ficcionalidad, de invención de la realidad -se parta o no de documentos y fuentes históricas-. ¿Habría que replantearse la validez

de la ficcionalidad como rasgo distintivo entre ficción/historia? Un relato histórico como el de Díaz-Mas ha perdido su carácter de referencia y se convierte en signo del narcisismo de la razón científica, que se contempla a sí misma y es incapaz de apresar la realidad. Por último, si, al tratar de definir la especificidad de lo literario, los estudios teóricos se centran en la ficcionalidad y la referencialidad, Paloma Díaz-Mas anula ambos rasgos al atribuir carácter de ficcionalidad al discurso histórico y permitir que pierda la referencialidad: se convierte, al igual que la ficción, en signo. Si el historiador puede no ser consciente de ficcionalizar su discurso histórico; si el texto histórico no da señales de ficcionalidad, ¿debería hacerse el discernimiento de fronteras entre historia y ficción en un texto desde la pragmática? Esta parece ser la propuesta del *Sueño de Venecia* , pues sólo nosotros como lectores del texto global, y conocedores de la historia real de la omnisciente Díaz Mas, percibimos el proceso de falsificación al que el tiempo y los hombres (incluidos los historiadores) la someten.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAGUER BELTRAN, V. (1994). *La oposición historia/ficción en Paul Ricoeur.* Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra.

DIAZ-MAS, P. (1992). *El sueño de Venecia.* Barcelona: Anagrama.

GARCIA-YEBRA, V., ed. (1974). *Poética de Aristóteles.* Madrid: Gredos.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1982). "Sobre una semiótica literaria actual: la teoría del lenguaje literario". En *Estudios de semiótica literaria.* M. A. Garrido Gallardo (ed.), 69-89. Madrid: CSIC.

GARRIDO GALLARDO, M. A., T. TODOROV Y OTROS (1987). *La crisis de la literariedad* . Madrid: Taurus.

GENETTE, G. (1991). *Ficción y dicción.* Barcelona: Lumen.

IGGERS, G. G. & VON MOLTKE, K., eds., (1973). *Leopold von Ranke. The Theory and practice of history* . New York: Bobbs-Merrill.

JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Seix Barral.

LOZANO, J. (1987). *El discurso histórico.* Madrid: Alianza.

POZUELO YVANCOS, J. Mª. (1993). *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.

PRATT, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington-London: Indiana University Press.

RICOEUR, P. (1987). *Tiempo y narración,* I. Madrid: Ediciones Cristiandad (versión original, 1983).

SCHAMA, S. (1993). *Certezas absolutas. Especulaciones sin garantías.* Barcelona: Anagrama (versión original, 1991).