

La intertextualidad flaubertina en Gramática parda de Juan García Hortelano

Autor(en): **Neuffer, Laurence**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 13-14

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047366>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La intertextualidad flaubertiana en *Gramática parda* de Juan García Hortelano

Laurence Neuffer

Universität Zürich

Publicada en 1982, la novela *Gramática parda* representa la última etapa de la trayectoria literaria del escritor madrileño Juan García Hortelano (1928-1992), que experimenta un desarrollo artístico llamativo, perceptible sobre todo en la transformación de las técnicas narrativas y los recursos estilísticos. El riguroso objetivismo (o «behaviorismo») de las primeras novelas hortelanianas, como por ejemplo *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1961), deja paso paulatinamente a un subjetivismo más marcado en obras como *El gran momento de Mary Tribune* (1972), para desembocar finalmente en la reflexión metaliteraria de *Gramática parda*, que medita en tono lúdico y paródico –pero no por ello menos profundo y sutil– sobre el oficio del escritor, la obra artística y el proceso de creación que la determina.

Siguiendo la estructura de un manual de gramática tradicional, la novela se divide en 32 lecciones más una «última lección», varios ejercicios (de lectura, de redacción, epistolares) y un apéndice, cuyos títulos se relacionan irónicamente con un aspecto gramatical o morfo-sintáctico («Dialéctica de la concordancia», «Objeto directo y objetivo infecto», «El pudor del subjuntivo», etc.).

Ambientada en París en una época que, pese a las muchas anacronías y trastornos temporales, se puede situar a principio de los años ochenta del siglo pasado, la novela cuenta la formación de una vocación literaria, la de una niña de cuatro años llamada Duvet Dupont que, a pesar de no saber ni leer ni escribir, quiere convertirse en Gustave Flaubert y por eso sólo piensa *literariamente*. Duvet vive con sus padres, Paulette y Georges Dupont, y su hermano mayor La Foudre. Paulette, mujer de rara estolidez y

exagerado narcisismo, se opone rotundamente al proyecto literario de la pequeña y para castigarla por su terquedad la encierra cada día en una lóbrega y sucia buhardilla, llena de objetos feos, heteróclitos e inútiles. Por su parte, Georges, hombre absolutamente inofensivo, brilla por su veleidad, su falta de personalidad y una marcada proclividad al consumo excesivo de bebidas alcohólicas. En cuanto a La Foudre, adolescente de instintos bestiales, capitanea la Horda, un grupo de pequeños terroristas urbanos cuyas principales actividades consisten en devastar su escuela y colocar explosivos en los lugares históricos y turísticos más conocidos de París. Excepto el jefe, cuyo nombre significa el *rayo* en francés, los demás miembros del grupo llevan nombres latinos, tales como Utrumque Tempus, Armis et Litteris, Arma Virumque Cano, Ignorantia Destra, Spe Tantum Relicta y Bonus Eventus, para citar sólo a los más destacados. Completa el cuadro familiar Venus Carolina Paula, una criada extremeña de asombrosa sabiduría, que comparte con Duvet largas conversaciones acerca de la literatura, de la relación entre vida y ficción y del papel del escritor en la sociedad.

Paralelamente a la formación personal y artística de Duvet, asistimos a las peripecias de los personajes de un complicadísimo relato de espionaje lleno de secuestros, traiciones y persecuciones rocambolescas: destacan entre ellos un espía de singular torpeza nombrado el Embajador (alias Incógnito Incognoscible), una gordísima prostituta y agente doble llamada Marceline Messaline Touraine de la Voilissière (alias Motmot) y un anciano hidalgo español conocido bajo el nombre de don Teobaldo García de García.

A partir del modelo paradigmático de escritor y de escritura elegido por su pequeña protagonista, *Gramática parda* se configura como una red intertextual de citas, referencias, alusiones, parodias y pastiches que remiten a una multiplicidad de autores, obras y géneros literarios. Si Gustave Flaubert y su obra (epistolario y textos de ficción) proporcionan el fundamento intertextual principal en *Gramática parda*, muchos otros escritores de expresión francesa, española, inglesa, alemana y portuguesa están mencionados en la novela a través de sus creaciones literarias o reflexiones teóricas y poetológicas. Entre ellos destacan Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Victor Hugo, Stendhal y Jean-Jacques Rousseau, César Vallejo, Fernando Pessoa, Samuel Beckett y otros más.

Adoptando un tono esencialmente lúdico e irónico, el texto mezcla diferentes voces y discursos, representados por un narrador

que presume de omnisciente y varios personajes que reproducen distintas maneras de reaccionar ante las figuras, los textos y los modelos literarios que la novela va proporcionando al lector. Los procesos de adhesión, identificación, desmitificación o degradación paródica que informan esta vasta encrucijada intertextual que es *Gramática parda* resultan ser el pretexto o el punto de partida para una honda reflexión poetológica acerca de la creación literaria, del oficio de escritor y de la relación entre vida y literatura. La novela medita sobre el papel y los límites de la literatura, sobre su capacidad de renovación e invención en un mundo saturado de modelos y textos literarios.

Por razones de espacio, en la presente contribución me limitaré a presentar el ejemplo más significativo de intertextualidad, el que atañe a la figura y la obra literaria de Gustave Flaubert (1821-1880). Hilo conductor de la novela, la intertextualidad flaubertiana se desarrolla a partir de un asunto explícito: la intención declarada de la pequeña protagonista de convertirse en Gustave Flaubert. A partir de este modelo paradigmático de escritor elegido por Duvet, la novela se configura en una red de citas, referencias, alusiones y transformaciones paródicas alrededor de la producción flaubertiana (obra literaria y correspondencia). Curiosamente, la formación de la sensibilidad literaria de la niña sigue un camino a *contrario*: si saber leer y escribir parece, lógicamente, un presupuesto absolutamente esencial para quien quiera dedicarse a la literatura, en *Gramática parda* esta forma mínima de conocimientos técnicos no es el punto de partida, sino el punto de llegada del recorrido de Duvet, quien finalmente «rompe a leer» y se pone a escribir «las primeras líneas de su primera obra maestra» en la penúltima página de la novela¹, después de haber atravesado distintas fases constitutivas de su futura personalidad de escritora (intuitiva, imaginativa, onírica e, incluso, amnésica). En varias ocasiones los juegos intertextuales sean flaubertianos, sean relacionados con otros escritores, textos y géneros literarios se encuentran fundamentados en un principio de *inversión* que les confiere una carga esencialmente lúdica y paródica.

En su riquísimo epistolario, que reúne las cartas intercambiadas con amigo(a)s e ilustres figuras literarias francesas, Gustave Flaubert enuncia sus teorías más significativas a propósito de la

¹ Juan García Hortelano, *Gramática parda*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 393. A lo largo del presente artículo, las citas sacadas del texto siempre se referirán a esta edición y, por lo tanto, sólo serán acompañadas de la indicación de las páginas correspondientes.

relación entre el escritor y su obra y entre la literatura y la vida. Todas las alusiones a estas teorías se encuentran en las conversaciones llenas de reflexiones metaliterarias, que ocupan a Duvet y Venus Carolina Paula, confidente, guía espiritual y a veces *alter ego* de la aspirante a escritora; la criada extremeña de la familia Dupont no pierde ni una ocasión para poner en guardia a la niña contra los peligros e inconvenientes de la vida de un escritor, «una vida gansa dedicada a inventar mentiras» y «salpicada de obstáculos y de inútiles esfuerzos sobrehumanos» (pág. 105).

Dentro de la producción epistolar flaubertiana cabe destacar, en primer lugar, las cartas escritas en los años 1851-1856², es decir durante el largo periodo de gestación de *Madame Bovary* (1856), que resulta ser el principal inter- e hipotexto flaubertiano en *Gramática parda*, como veremos más adelante. En estas misivas Flaubert revela, paso a paso, la complicada elaboración de *Madame Bovary*, reflexionando sobre las dificultades del acto de escribir, las mismas dificultades que Duvet irá experimentando a lo largo de la paulatina formación de su personalidad literaria.

En una de sus muchas conversaciones con Duvet (lección 5 titulada «Poética venusina»), Venus Carolina Paula contesta a la niña, que acaba de confesarle su «experiencia muy limitada para escribir de pasiones»:

–Pobre criatura mía... En medio del torbellino de la vida es donde tendrías que estar y no encarcelada, consumiéndote de soledad. Madame te va a provocar un solipsismo incurable.

–Bueno, tampoco en el parque hay mucho torbellino de la vida...

–¿Lo ves?, ya estás aborreciendo la realidad. (pág. 105)

Esta última frase de Venus Carolina Paula, ya preocupada por el peligroso alejamiento de la *realidad* que vislumbra en el proyecto de Duvet, recuerda lo que escribía Flaubert al director de la *Revue de Paris* en la que fue publicada *Madame Bovary*:

Croyez-vous donc que cette ignoble réalité, dont la reproduction vous dégoûte, ne me fasse tout autant qu'à vous sauter le cœur? Si vous me connaissiez davantage, vous sauriez que j'ai la vie ordinaire en exécution. Je m'en suis toujours, personnellement, écarté autant

² Entre los varios destinatarios de estas cartas destaca Louise Colet (1810-1876), autora de poemas, relatos cortos y novelas que mantuvo una larga, entrecortada y tormentosa relación amorosa con Gustave Flaubert.

que j'ai pu. Mais esthétiquement j'ai voulu, cette fois et rien que cette fois, la pratiquer à fond³.

El escritor, que después del éxito de *Madame Bovary* fue designado como uno de los representantes más destacados del movimiento realista, rechazaba esta etiqueta:

On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman [*Madame Bovary*]. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court⁴.

Según Venus Carolina Paula, la separación entre existencia y arte, a la que aspira la visión flaubertiana del oficio literario, al provocar un «solipsismo incurable», supone también una identificación absoluta con los personajes novelescos, es decir con «lo que no existe». La criada pone en guardia a Duvet en estos términos:

Toda experiencia la resecarás para inventarla después, todo sentimiento dejará de ser tuyo para ser de tus personajes, o sea, de lo que no existe. No tendrás libertad, ni espontaneidad, ni un gusto tuyo. (pág. 106)

Penetrar y asimilar completamente los sentimientos y sensaciones de los personajes creados es uno de los elementos esenciales de la invención literaria de Flaubert, quien, al referirse a la escena de la seducción de Emma Bovary por Rodolphe que está redactando, se expresa de la siguiente manera:

Je suis à leur Baisade, en plein, au milieu. On sue et on a la gorge serrée. Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion, complètement, et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt, à six heures, au moment où j'écrivais *attaque de nerfs*, j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une. [...] N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle⁵.

³ Gustave Flaubert, carta a Léon Laurent-Pichat, 2.10.1856, en *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980, pág. 635.

⁴ Gustave Flaubert, carta a Edma Roger des Genettes, 30.10.1856, *ibidem*, págs. 643-644.

⁵ Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 23.12.1853, *ibidem*, pág. 483.

El ideal flaubertiano de dedicación total al arte⁶, sin ninguna contaminación procedente de la *realidad* exterior, Duvet lo logrará tras un largo proceso de maduración, que la llevará a abandonar el hogar familiar para buscar su identidad de escritora en las calles de París. De vuelta a su casa, Duvet recuperará su buhardilla, totalmente transformada durante su ausencia y provista de un escritorio y una cama, lugar predilecto del quehacer literario de Flaubert, como él mismo escribió varias veces en su epistolario. De esta manera, la pequeña podrá encontrarse finalmente «en esa envidiable posición del escritor que, indiferente a la vida, lucha denodadamente por conseguir contarla sin permitir que la vida le contamine» (pág. 359) y confirmando que «la única realidad soportable es la que no existe» (pág. 255). Esta visión del oficio del escritor, asimilado a un verdadero sacerdocio, supone según anticipa Venus Carolina Paula que:

Un día, cuando ya estés muerta para la vida, serás ya escritora y descubrirás con espanto que del infierno no se sale, porque existe un tormento mayor que el de escribir y es el de vivir sin escribir. (pág. 106)

En una carta a Louise Colet, Flaubert, quejándose de la dificultad extrema que el trabajo de escritura conlleva, afirma sin embargo:

Quel foutu métier! Quelle sacrée manie! Bénissons-le pourtant ce cher tourment. Sans lui, il faudrait mourir. La vie n'est tolérable qu'à la condition de n'y jamais être⁷.

La pareja Duvet-Venus Carolina Paula reflexiona sobre otro elemento esencial de la poética flaubertiana: la cuestión formal, el *estilo*, en que se produce la fusión perfecta de forma y pensamiento. Escribía Gustave Flaubert a propósito de la creación de *Madame Bovary*:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] un livre [...] où le sujet serait presque invisible [...]. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la

⁶ Conforme a las preceptivas del *Arte por el Arte* teorizadas por Théophile Gautier en el prefacio de su novela *Mademoiselle de Maupin* (1835), que encontrarán en Gustave Flaubert uno de sus más fieles seguidores.

⁷ Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 5.3.1853, *op. cit.*, t. II, pág. 255.

pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. [...]»⁸.

La preocupación extremada por la dimensión formal de una obra literaria es otro peligro que, según Venus Carolina Paula, acecha a Duvet en su anhelo de convertirse en Gustave Flaubert. La criada expresa así sus temores: «Tú terminas de estilista preciosista y amando a las de relativo más que a tus hijos» (pág. 312).

Al igual que Flaubert, que no hacía mucho caso de la inspiración («Méfions-nous de cette espèce d'échauffement qu'on appelle l'inspiration») al considerar la labor literaria como el fruto de un trabajo largo, consciente y tenaz, Duvet está convencida de que «según el maestro, se debe meditar mucho y escribir poco», siendo ella misma «incapaz de escribir sin esfuerzo» y valorando sólo «las páginas conseguidas a costa de esfuerzo» (pág. 312). «Habitue-toi donc à méditer avant d'écrire», escribía Flaubert a Louise Colet⁹, con quien, por otro lado, se quejaba de su escasa productividad, de la lentitud extrema en su trabajo de escritura de *Madame Bovary*.

A una preocupación formal extremada, Duvet en la última fase de creación de su personalidad literaria, cuando ya ha decidido dedicarse totalmente al arte añade otra de tipo más bien compilatorio: «anotaba en lenguaje jeroglífico cualquier ocurrencia» (pág. 357). Esta propensión a acumular notas («J'accumule notes sur notes, livres sur livres», escribía Flaubert a Ernest Feydeau¹⁰) es otra manía que molesta a Venus Carolina Paula: «A mí las notas que tomáis algunos literatos y que, al final, os cuestan más sudores que el propio libro, siempre me han parecido mariposas clavadas en cartones» (págs. 357-358).

Como ya he mencionado brevemente, *Madame Bovary* es el inter- e hipotexto flaubertiano más presente en *Gramática parda*. Incluso, Duvet realiza su proyecto convertirse en Gustave Flaubert al final de la novela, cuando finalmente posee todas las competencias necesarias para un escritor y, «despedida de su infancia analfabeta, [...] va escribiendo las primeras líneas de su primera obra maestra, quizá pero aún faltan muchos años para estar seguro de ello de su única obra maestra» (pág. 393). Antes de llegar a *reescribir* la novela que, a lo mejor no es la única obra maestra, pero

⁸ Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 16.1.1852, *ibídem*, pág. 31.

⁹ Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 19.12.1952, *op. cit.*, t. II, pág. 210.

¹⁰ Gustave Flaubert, carta a Ernest Feydeau, 6.8.1857, *ibídem*, t. III, p. 231.

probablemente sí la más célebre del escritor francés, Duvet experimenta todas las etapas del proceso de creación de su personalidad literaria: imagina, sueña, recuerda (lo que *no* ha conocido), olvida (lo que *no* ha aprendido) e incluso, a veces, vive la aborrecida *realidad* que la rodea.

La presencia de *Madame Bovary* en nuestra novela se manifiesta de múltiples maneras, de la más explícita a la más alusiva. Las relaciones propiamente intertextuales (según la definición de Gérard Genette¹¹) aparecen en las referencias y alusiones sacadas de la obra flaubertiana, mientras las relaciones hipertextuales resultan esencialmente de la transformación paródica de los personajes flaubertianos, y particularmente de Emma, la infeliz heroína de *Madame Bovary* que acaba suicidándose. La primera referencia explícita aparece en la tercera lección de *Gramática parda*, titulada emblemáticamente «La buhardilla semiológica o La semiología en la buhardilla». En su prisión Duvet decide que

resultaría ineludible describir en sus futuras *Memorias* la repugnante mazmorra en forma de mansarda y que, siendo la más cargante de las labores literarias la de la descripción, era su deber ponerse a describir sin más excusas. (pág. 86)

Siguiendo el principio de la inversión, Duvet, en vez de recordar el pasado, imagina lo que le podría ocurrir empleando el imperfecto para describir unos *recuerdos* que todavía no tiene. Para subrayar la metalepsis narrativa, la descripción está redactada en letra cursiva; en ella podemos leer:

Recuerdo que en ocasiones difíciles, pero únicamente en esas ocasiones en que me asfixiaba, recurría a la caja de cartón, que guardaba las estampas, una desplumada estilográfica de mi buen padre y un ejemplar de Madame Bovary, en el que mucho después leería por vez primera esa inmortal novela. (pág. 86)

En estos dos pasajes encontramos por un lado la mención a una obra precisa de Flaubert y, por otro, una alusión no desprovista de cierta ironía, a la más molesta labor literaria, es decir, la descripción. En Flaubert como en muchos autores del siglo XIX pertenecientes a la corriente llamada realista las descripciones adquieren una dimensión que supera ampliamente el simple *effet de réel*, tal como

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 20.

lo presenta Roland Barthes¹², y se convierten en un elemento funcional, e incluso diegético, estrechamente relacionado con el contexto narrativo. La descripción de la buhardilla recuerda la descripción de la primera casa en la que van a vivir Emma y Charles Bovary después de su matrimonio. Ambos espacios están llenos de objetos feos, heteróclitos e inútiles: la buhardilla de Duvet reúne «muebles desvencijados, baúles, sombrereras, colecciones incompletas de antiguas revistas, un bicicleta sin ruedas y un arpa sin cuerdas» (pág. 86); «les tomes du *Dictionnaire des sciences médicales, non coupés*» guarnecen la biblioteca del despacho de Charles y «une grande pièce délabrée» en la casa está «pleine de vieilles ferrailles, de tonneaux vides, d'instruments de culture hors de service, avec quantité d'autres choses poussiéreuses dont il était impossible de deviner l'usage»¹³.

Cronotopos¹⁴ muy recurrente en la novela decimonónica francesa, la buhardilla es para Duvet un lugar de encerramiento, pero de un encerramiento creativo, un espacio propicio al sueño y a la imaginación, donde la niña comparte con su fiel criada unas largas conversaciones llenas de reflexiones (meta)literarias. Es en la buhardilla donde Duvet, que recordémoslo no sabe ni leer ni escribir y por lo tanto aún no ha podido leer *Madame Bovary*, redacta en su somnolencia «el decisivo episodio del capítulo IX de la Segunda Parte, que cuenta cómo Rodolfo se las arregla para llevarse de cabalgada por los alrededores de Yonville a Emma Bovary» (pág. 231) y, unas páginas después, sueña «el siguiente encadenamiento gramatical: ...*et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.*» (pág. 235). La integración en la novela de la única cita sacada del texto original francés de *Madame Bovary* desempeña una función importante en el plano tanto del enunciado como de la enunciación.

Definida «degré zéro de l'intertextualité» por Antoine Compagnon¹⁵, la cita representa la forma de intertextualidad más simple y evidente, ya que su identificación en un texto no exige por parte del lector ninguna perspicacia o erudición particular. El lector tendrá entonces que concentrar su atención en la función e

¹² Roland Barthes, «L'effet de réel», en *Communications*, 11, 1968, págs. 84-89.

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 2001, pág. 81.

¹⁴ El concepto de cronotopos es ilustrado con detenimiento por Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, págs. 235-398 (cap. «Formes du temps et du chronotope dans le roman»).

¹⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pág. 25.

interpretación de una cita, en el sentido de la inserción de un texto citado en otro (con)texto. Si durante mucho tiempo la práctica citacional ha sido relacionada con su función canónica de *auctoritas* al subrayar y reforzar el efecto de *verdad* de un discurso, en la novela moderna (y posmoderna en las últimas décadas) el empleo de la cita ha ido adquiriendo unas funciones muy distintas, dentro de las cuales destaca la función *paródica*.

Para volver a la cita que nos interesa, su efecto paródico resulta de la situación particular en la que está integrada dentro del relato: el momento en que Duvet empieza a entrar en un estado de somnolencia que la llevará a redactar la escena de la seducción de Emma por Rodolphe, en el bosque alrededor de Yonville-l'Abbaye, coincide con el rapto de una de las niñas del grupo terrorista capitaneado por el hermano de Duvet, Ignorantia Destra, por uno de los espías, el Embajador, que la lleva desmayada en el maletero de su limusina «hacia uno de los más mercenarios bosques que rodean la ciudad de París» (pág. 231). El idílico bosque en el que el cínico Rodolphe consigue por fin seducir a una Emma «défaillante, tout en pleurs» se ha transformado en el bois de Boulogne, bosque conocido por ser el lugar de encuentro de todas las prostitutas y travestís de París. En cuanto al «desmayo» de Ignorantia Destra, no es el resultado de una sobrecarga emotiva, sino de los «anestésiantes productos que, sin dejarle respiro, le habían obligado a inhalar» (pág. 236). Y finalmente, el hábil «secuestrador» de Emma se convierte aquí en un espía de pacotilla de singular torpeza que ni siquiera intenta seducir a la niña y, por cierto, no merece uno de sus sobrenombres, el Incógnito, ya que resulta incapaz de disfrazarse sin ser inmediatamente reconocido por Ignorantia Destra, que tampoco merece, por su parte, este nombre despectivo al revelar paulatinamente una sagacidad que nadie esperaría¹⁶.

Además del aspecto paródico, este pasaje subraya la importancia de la dimensión onírica de la creación literaria, la cual, sin embargo, sólo es una etapa hacia la adquisición de una verdadera personalidad creadora. En esta fase, Duvet sólo es capaz de reproducir exactamente un texto que ya existe. La pequeña escritora *in fieri* tendrá que escapar de la buhardilla, conocer el desconcierto, abandonar la idea de ser escritora, e incluso sufrir una fase de amnesia antes de encontrarse, finalmente, en la

¹⁶ Hay que subrayar la ambigüedad del nombre Ignorantia Destra, que presenta un aspecto negativo (ignorantia) y uno positivo (destra, del lat. DEXTER, que significa hábil).

situación de poder escribir su propia *Madame Bovary* y no sólo reproducir en sueño la *Madame Bovary* de Flaubert.

Si la cita textual, como acabamos de ver, es la forma de contaminación intertextual más patente, las otras relaciones inter- y sobre todo hipertextuales solicitan por parte del lector una mayor capacidad de identificación e interpretación. En *Gramática parda* estas relaciones cobran en especial el aspecto de la parodia, cuyo punto de mira son sobre todo los personajes de la novela hortelana, reducidos a degradación paródica de los personajes de la(s) novela(s) flaubertiana(s).

La figura más parodiada resulta ser, como era de esperar, la de Emma Bovary, la heroína flaubertiana a partir de cuyo apellido Jules de Gaultier forjó el término de *bovarysme* en un célebre ensayo publicado en 1892¹⁷. Según el filósofo francés, el bovarysme es un particular estado psíquico que lleva a una persona a concebirse de manera distinta a como es en realidad, a creerse como querría ser y a actuar según unas ideas preconcebidas acerca del mundo. Las personas que sufren de bovarysme son veleidosas y tienen unas ambiciones vanas y desmedidas, lo que generalmente se traduce en una huída hacia lo imaginario y lo novelesco. La ilusión que una persona de este temperamento se hace sobre sí misma precede y acompaña la ilusión sobre las demás personas y sobre la realidad.

En las novelas flaubertianas son muchos los personajes que, a partir del modelo arquetípico de Emma Bovary, sufren de una forma más o menos grave de bovarysme; baste citar a Frédéric Moreau, *pendant* masculino en cierta medida de Emma Bovary y protagonista de *L'éducation sentimentale* (1869), otro hipotexto flaubertiano presente en *Gramática parda*.

En nuestra novela también son muchos los personajes que sufren de bovarysme, pero una forma parodiada, degradada de bovarysme, una suerte de pseudo-bovarysme que revela su fundamental falta de autenticidad. Entre todos destaca Paulette Dupont, a quien Venus Carolina Paula, con su habitual sagacidad, compara con Emma Bovary durante una conversación con Duvet ya citada varias veces en el presente trabajo (lección 5 titulada «Poética venusina»); al contestar a la pequeña, quien afirma que su madre no se parece a Emma Bovary, la criada extremeña afirma

¹⁷ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1892, texto seguido diez años más tarde por *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France, 1902.

rotundamente que «son idénticas, con la diferencia de que a la vernácula de tu madre se le ofrecen hoy en día muchas más posibilidades de demostrar lo necia que es» (pág. 106).

Estas consideraciones de la joven criada ponen de relieve la degradación paródica que Paulette representa con respecto a la figura flaubertiana *original*. Lo que Venus Carolina Paula reprocha a Paulette es el hecho de no darse cuenta de su intento de reproducir un modelo literario *anacrónico*, que ya carece de credibilidad y sobre todo de autenticidad.

Paulette, como Emma, cultiva relaciones adulterinas, pero si la heroína flaubertiana espera encontrar en el adulterio el mundo *novelesco* descubierto en sus lecturas, Paulette busca en las aventuras extramatrimoniales una manera de satisfacer su narcisismo desmedido. Emma padece una forma de auténtico bovarysimo, caracterizado por una sinceridad absoluta y una falta total de cálculo egoísta, mientras que Paulette pone su pseudo-bovarysimo al servicio de sus tácticas amorosas y de su gusto extremado por el arte de «golpear».

La relación (teóricamente) adulterina que Paulette enlaza con un tal Egisto, (supuesto) conde de Túrbida (en la lección 28 titulada «Dual y plural»), nos proporciona un buen ejemplo de parodia múltiple, que mezcla la relación adulterina entre Emma Bovary y Rodolphe Boulanger de La Huchette y la relación matrimonial entre Emma y su marido Charles, sin olvidar un guiño irónico a la relación amorosa absolutamente platónica que mantienen Frédéric Moreau y Marie Arnoux, protagonistas de *L'éducation sentimentale*.

Rodolphe, que añade a su nombre la partícula *de* no por «vanité territoriale», sino «afin de se faire mieux connaître»¹⁸, posee una vasta hacienda que comprende un castillo y dos granjas y dispone de un capital considerable. Egisto, cuyo apellido Túrbida evoca la palabra *turbiedad* (y el personaje tiene efectivamente algo de turbio, como se revelará en seguida), no utiliza su título de conde y padece una «crónica escasez de medios económicos» (pág. 317). Al cínico y pragmático Rodolphe, que emprende una relación con Emma sólo por el gusto de tener una aventura más y seducir a una mujer casada, se contrapone el platónico Egisto que «se había enamorado [de Paulette] con la pureza y el vigor que de una ramera cabía temer» (pág. 323)¹⁹.

¹⁸ Gustave Flaubert, *op. cit.*, pág. 191.

¹⁹ Egisto es, en realidad, una prostituta disfrazada de hombre que también ejerce de espía.

Emma Bovary aborrece la realidad, pero su atracción hacia ella le impide vivir con absoluta coherencia sus ilusiones novelescas; entonces, experimenta la realidad intentando hacer coexistir su idea del amor encontrada en los libros y la satisfacción sensual, lo que la llevará inexorablemente al fracaso final. De vuelta a su monótona existencia después de la escena amorosa con Rodolphe en el bosque, Emma se siente completamente transformada:

Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire: une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs²⁰.

La vida psicológica de Emma Bovary aparece ritmada por un continuo movimiento de ascensión / caída, caracterizado por la alternancia entre fases de euforia y éxtasis pasional y momentos de profundo abismo y tedio desesperado. El pasaje que acabo de citar, que reproduce uno de estos momentos de ilusión amorosa a los que la heroína flaubertiana está sujeta, resulta parodiado por el implacable narrador de *Gramática parda*, que describe con ironía los presuntos sentimientos amorosos que Paulette (Emma) nutre por Egisto (Rodolphe):

Paulette no se cansaba de decirse que aquello era el amor. Aquello, no obstante, no había cristalizado a la stendhaliana, en contra de lo que habría apostado Duvet, sino que la congeló. Desafecta por naturaleza, nunca sujeta a los sentimientos que creía tener, Paulette se hallaba en condiciones inmejorables para ser monopolizada por una pasión de sosiegos e impasibilidades, y, confundiendo la altura con lo sublime, sometió su carne a las temperaturas de las cumbres. (pág. 318).

Este párrafo subraya la degradación paródica que Paulette representa respecto a la heroína flaubertiana original, al ostentar la falsedad de sus sentimientos, como bien aparece en el oxímoron «pasión de sosiegos e impasibilidades». El narrador hortelano se burla claramente de Paulette reduciendo las metafóricas cumbres

²⁰ Gustave Flaubert, *op. cit.*, pág. 232.

(sommets) del sentimiento amoroso de Emma por Rodolphe, absolutamente sincero, a una dimensión puramente climático-geográfica.

Otra divertida alusión flaubertiana se encuentra en la palabra *mecha*, metáfora degradada de la pasión amorosa, que tradicionalmente aparece expresada en metáforas tales como *fuego* o *llama*. En nuestra novela podemos leer que «apenas una turbación, un conato de asfixia, un roce [...] encendían en Paulette y en Egisto la mecha, que no llegaba encendida al polvorín de los instintos» (pág. 318). La mecha que no consigue encender los sentimientos amorosos en Paulette y Egisto recuerda la metáfora del *mechero* (briquet) a la que el narrador flaubertiano recurre para expresar la falta de pasión amorosa que los sentimientos de Charles producen en Emma:

Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle, incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues, elle se persuada sans peine que la passion de Charles n'avait plus rien d'exorbitant²¹.

En su dimensión paródica, las prácticas inter- e hipertextuales cumplen una función metatextual, en tanto que la elección de los textos parodiados se presenta como un acto crítico de valorización (positiva o negativa) de éstos. Al citar, aludir o referirse continuamente a autores y obras literarias de varios géneros, países y épocas, *Gramática parda* no sólo cuestiona irónicamente el aspecto de la reescritura como elemento imprescindible de la creación literaria y por ende el agotamiento de las posibilidades narrativas de la literatura sino también comenta y pone en tela de juicio la estética, el estilo y los recursos narrativos de la miríada de hipotextos que la pueblan y configuran.

La red intertextual y el principio metatextual que sustentan la novela contribuyen, además, a conferirle una dimensión fundamentalmente metaficcional, en el sentido de que su contenido remite al mismo proceso de creación de la obra literaria. *Gramática parda* presenta, pues, un alto grado de autorreflexividad y autocrítica, es decir, todos los elementos de la novela plenamente *autoconsciente*, tal como la define Robert Alter:

²¹ *Ibidem*, pág. 95.

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention²².

Gramática parda pertenece sin duda a este tipo de novela «that expresses its seriousness through playfulness, that is acutely aware of itself as a mere structure of words even as it tries to discover ways of going beyond words to experiences words seek to indicate»²³. Efectivamente, el carácter lúdico de la novela no excluye su seriedad, todo lo contrario: los juegos paródicos e irónicos encierran una profunda reflexión metaliteraria, que se manifiesta esencialmente a través de las conversaciones entre Duvet y Venus Carolina Paula, representantes de dos facetas de la escritura literaria sobre la que teorizan en un enfrentamiento dialéctico constante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, «L'effet de réel», en *Communications*, 11, 1968, págs. 84-89.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomos, 1980.
- Madame Bovary*, Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 2001.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, *Gramática parda*, edición de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, colección Letras Hispánicas, 1997.
- GAULTIER, Jules de, *La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1892.
- Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Mercure de France, 1902.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

²² Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, pág. XI.

²³ *Ibidem*, pág. IX.

COLECCION HISPANICA HELVETICA
LISTA DE PUBLICACIONES

AUTOR	TITULO	AÑO	PAG.	Nº	*PRECIO CHE
AA. VV. :	<i>La autobiografía en lengua española, siglo XX.</i>	1991	273	1	AGOTADO
SUGRANYES, R. :	<i>De Raimundo Lulio al Vaticano II.</i>	1991	253	2	25.-
SANCHEZ, Y. :	<i>Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente Hispanocaribeña.</i>	1992	202	3	25.-
AA.VV. :	<i>Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina</i>	1992	636	4	40.-
MICHEL-NAGY, E.:	<i>La búsqueda de la «palabra real» en la obra de Roa Bastos</i>	1994	317	5	25.-
KUNZ, M. :	<i>Tropicos y tópicos : La novelística de M. Puig</i>	1994	215	6	25.-
ANDRES-SUÁREZ, I.:	<i>La novela y el cuento frente a frente.</i>	1995	270	7	25.-
BRANDENBERGER, T. :	<i>Literatura de matrimonio (siglos XIV-XVI).</i>	1996	400	8	30.-
CANONICA, E. :	<i>Estudios de poesía translingüe.</i>	1997	251	9	25.-
DE LA TORRE, M. :	<i>Vocabulario histórico en relatos geográficos Del siglo XVIII (Virreinato del Perú).</i>	1999	768	10	45.-
GONGORA, L. :	<i>Epistolario completo. Edición de A. Carreira Concordancias de A. Lara.</i>	1999	807	11	60.-
PEÑATE, J. :	<i>Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema.</i>	2001	728	12	50.-
BACHMANN, S. :	<i>Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras de Cono Sur.</i>	2002	244	13	25.-
EBERENZ, R. DE LA TORRE, M. :	<i>Conversaciones estrechamente vigiladas. Interacción coloquial y español oral en las actas inquisitoriales de los siglos XV al XVII.</i>	2003	280	14	30.-
BURKI, Yvette	<i>La publicidad en escena. Análisis pragmático textual del discurso publicitario de revistas en español.</i>	2005	408	15	45.-
LÓPEZ MERINO, J.M.-	<i>Roger Wolfe y el «neorrealismo» español del siglo XX.</i>	2006	457	16	45.-
DE TORO Y GISBERT, M.-	<i>Voces andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el DAE (1920). Edición facsimilar y Estudio preliminar de M. Galeote.</i>	2007	419	17	45.-
CORDONE, G.-	<i>El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último Teatro español (1980-2004)</i>	2008	472	18	45.-

*Para los socios de la SSEH, el precio señalado corresponde al 30% menos del que ofrece cualquier librería. Si desean adquirir uno o varios ejemplares diríjanse a : antonio.larapozuelo@unil.ch