

Ut pictura poesis como principio de reflexión metaliteraria en Gramática parada de Juan García Hortelano

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 22

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047250>

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.

***Ut pictura poesis* como principio de reflexión metaliteraria 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, nacido en 1928 y fallecido en 1992. Adoptando un tono esencialmente lúdico, este texto propone una doble reflexión: sobre el quehacer literario y el oficio del escritor por un lado y, por otro, sobre la creación lingüística y el poder transgresor de la lengua.

Ambientada en París en una época que, pese a muchos anacronismos y trastornos temporales, se puede situar a principio de los años ochenta del siglo pasado, la novela narra la formación de una vocación literaria: Duvet Dupont, una niña de cuatro años, a pesar de no saber ni leer ni escribir, quiere convertirse nada menos que en Gustave Flaubert, uno de los representantes más ilustres de la novela decimonónica francesa.

Curiosamente, la formación de la personalidad literaria de Duvet sigue un camino *a contrario*: si saber leer y escribir parece un presupuesto 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 de Duvet. La niña se pone a escribir una nueva *Madame Bovary* en la penúltima página de la novela, después de haber atravesado distintas fases constitutivas de su futura personalidad de escritora: mimética, intuitiva, imaginativa, onírica e, incluso, amnésica.

La pequeña aspirante a escritora tiene una singular mentora y a veces *alter ego* en la criada de la familia Dupont, Venus Carolina Paula, una joven extremeña de asombrosa sabiduría, que comparte con Duvet largas conversaciones acerca de la literatura, de la relación entre vida y ficción, del papel del escritor en la sociedad, y del proceso creador que determina la obra artística. A partir del modelo paradigmático de escritor y escritora elegido por su protagonista, *Gramática parda* se configura en una vasta red inter- e hipertextual de citas, referencias, alusiones, parodias y pastiches que remiten no sólo a Flaubert, sino también a una multiplicidad de autores, obras y géneros literarios.

Los procesos de adhesión, identificación, desmitificación o degradación paródica que informan *Gramática parda* resultan ser el pretexto o el punto de partida para una honda reflexión metaliteraria y autorreferencial que, a lo largo del texto, adopta distintas estrategias. 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.

A una reflexión metaliteraria alimentada por la intertextualidad se añade en *Gramática parda* una reflexión metapictórica, realizada a través de la introducción en el texto del cuadro *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes* de Henri Rousseau, también conocido con el apodo de "el aduanero" por su actividad de empleado de las aduanas en París.

En las primeras páginas de la novela, una divertida alusión a dos célebres Rousseau, el filósofo ginebrino Jean-Jacques y el pintor francés Henri, hace hincapié en la relación entre literatura y pintura, que en Europa se remonta a una larga tradición desde la conocida fórmula horaciana *ut pictura poesis*, postulado estético que a lo largo de los siglos se ha ido transformando a menudo en *ut poesis pictura*¹. En el diálogo que abre *Gramática parda* entre un anciano hidalgo español y un empleado de las aduanas en París, la confusión entre estos dos personajes homónimos adquiere un sentido sumamente irónico por la inversión lingüística entre francés y castellano, siendo el anciano español el que se expresa en francés y el aduanero francés el que habla español. En este diálogo podemos leer:

—*C'est votre habitude de parler en vers?*

—Señor, yo adoro la poesía.

¹ Véase a este propósito el exhaustivo ensayo de Lee, Rensselaer Wright: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.

—*Mon Dieu, quelle planète la nôtre! Aimez-vous aussi la peinture, mon cher Rousseau?*

—Ay, por favor, no, yo no me llamo Rousseau. Me llamo Juan Jacobo. Rousseau se llamaba un tío abuelo mío, que era también un poco aduanero².

Y unas páginas más adelante, cuando el aduanero despide al anciano después de haber verificado el contenido de su equipaje, el narrador señala: "Sobre la piel de Rusia blanca del saco de viaje, el aduanero Jean-Jacques ha dibujado, con tiza y de un solo trazo, una reproducción exacta de la famosa tela *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes*"³.

El narrador hortelano considera que esta pintura es lo suficientemente *famosa* como para no necesitar ningún tipo de descripción, valorando así tanto la obra de Rousseau como la cultura artística del lector, capaz de reconocerla e interpretarla.

Pintado en 1906, o sea unos pocos años antes del fallecimiento de Rousseau, ocurrido en 1910, este cuadro se puede ver en una primera lectura como un manifiesto estético del pintor francés, que dirige a los artistas una invitación a la libertad creativa capaz de sustraerse a las convenciones del arte académico y reafirma su propia capacidad de mantenerse independiente a lo largo de su carrera artística. De manera análoga, *Gramática parda* puede leerse como una suerte de testamento literario del escritor madrileño, que reúne y resume las reflexiones metaliterarias que han alimentado su obra.

Pintor autodidacta que carecía de cualquier formación artística, Rousseau ignoraba completa y voluntariamente estas convenciones, al emplear una técnica pictórica que desconocía las reglas de la perspectiva definidas por Leonardo da Vinci en su *Trattato della pittura*, es decir, la disminución del tamaño de los objetos proporcionalmente a la distancia, la atenuación de los colores y la disminución de la precisión de los detalles en función de la distancia. Fue en particular la utilización sistemática de efectos de perspectiva geoméricamente erróneos, o incluso la falta completa de perspectiva, la que valió a Rousseau el apodo despectivo de pintor *ingenuo* y de ahí el término de arte *naïf* aplicado a su pintura, una pintura que por su aparente torpeza se asemejaba más a la de un niño.

² García Hortelano, Juan: *Gramática parda*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi. Madrid: Cátedra, 1997, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 75.

En el cuadro *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes*, la alegoría de la libertad representada como una joven mujer con alas y trompeta aparece claramente superdimensionada con respecto a las demás figuras del cuadro, ocupando un espacio donde la perspectiva ha sido totalmente eliminada. En su parte inferior, dos filas de artistas responden a la invitación de la Libertad llevando sus pinturas al Salón de los Independientes. Un león tiene en sus patas anteriores una lista con los nombres de los pintores más valiosos: en ella podemos leer: "Les Valton, Signac, Willette, Luce, Seurat, Ortiz, Pissarro, Jaudin, Henri Rousseau, etc. sont tes émules". Al lado de la lista dos personas se estrechan la mano: el mismo Rousseau y Paul Signac, uno de los promotores y fundadores en 1884 del Salón de los artistas independientes en París.

Fenómeno muy frecuente en la pintura occidental a lo largo de los siglos, la autorrepresentación del pintor en sus obras⁴ refleja la práctica autorreferencial en la literatura, especialmente patente en *Gramática parda* que pone en escena la figura del escritor *in fieri*, enfrentado a las dificultades relativas a la formación de su personalidad artística. Para Duvet, el aprendizaje de la escritura se nutre de la lección proporcionada por su modelo, es decir, Gustave Flaubert, y por las múltiples figuras literarias que aparecen en *Gramática parda*, pero también aboga por una libertad creativa necesaria para afirmar su capacidad de superar e incluso transgredir este modelo. Reivindica además su *analfabetismo* inicial, así como Henri Rousseau reivindicaba su carencia de formación y su independencia artística al no querer adoptar las enseñanzas académicas.

Sin embargo, falta de formación académica no significaba falta de cultura y conocimientos en el ámbito pictórico, todo lo contrario. Clásico ejemplo de artista autodidacta, Rousseau frecuentaba asiduamente el Museo del Louvre, donde *copiaba* las obras de los grandes maestros de la pintura. Si para Rousseau pasar por esta fase imitativa o *mimética* constituyó una etapa necesaria en la formación de su personalidad artística, para Duvet adherirse fielmente a su modelo representa una primera fase que le permite alimentar su vocación literaria. En la buhardilla en la que su madre la encierra cada día para castigarla por su absurdo deseo de convertirse en Gustave Flaubert, la pequeña aspirante a escritora que —recordémoslo— aún no ha podido leer *Madame Bovary* por no saber ni leer ni escribir, reproduce textualmente en su somnolencia un pasaje clave de la novela

⁴ Véase a este propósito Bergez, Daniel: *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004, pp. 114-116.

flaubertiana, es decir, la seducción de Emma por Rodolfo, soñando "el siguiente encadenamiento gramatical: ...*et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna*" (p. 235).

Esta misma buhardilla, lugar del encierro pero también espacio propicio al sueño y a la imaginación, guarda una «caja de los tesoros» que contiene entre otros objetos una reproducción de *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes*. En los momentos de desánimo y de angustia que invaden a Duvet, la contemplación de esta pintura "calmaba su claustrofobia, la invitaba con éxito a identificarse con la Libertad, la chica aquella de la túnica que ascendía por el cielo del cuadro, y normalmente Duvet acababa con una sonrisa de oxígeno puro" (p. 87).

La cita textual de algunas líneas de *Madame Bovary* y la contemplación admirativa de la obra rousseauiana representan la misma faceta de una reflexión a la vez metaliteraria y metapictórica. En esta fase, la niña sólo es capaz de reproducir exactamente un texto que ya existe, y de identificarse con un cuadro que ya fue pintado. Tendrá que escapar de la buhardilla y enfrentarse a una realidad *aborrecida* pero indispensable, conocer el desconcierto, abandonar la idea de ser escritora e, incluso, sufrir una fase de amnesia antes de encontrarse en la situación de poder escribir su propia *Madame Bovary*.

Tras haber reunido los elementos necesarios para crearse una personalidad literaria durante un largo vagabundeo errático por las calles de París, Duvet recibe de un misterioso personaje un sobre en el que descubre una reproducción coloreada, en tamaño postal, de *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes*, reproducción que, leemos en el texto, "terminó en el arroyo" (p. 350). Al deshacerse de la reproducción de un cuadro con el que tanto se había identificado, Duvet afirma su personalidad de escritora y su libertad creativa, ya no condicionada por otras obras, por valiosas que sean.

Al tejido intertextual que configura la novela corresponde la dimensión interpictórica que se puede vislumbrar en el cuadro de Rousseau, donde aparecen sólo figuras de pintores y entre ellas, como ya señalé, el mismo Rousseau y Paul Signac dándose la mano. El estudioso Luiz Izquierdo sostiene a este propósito que "es como si el novelista y el editor se estrecharan la mano ante la aparición de una novedad"⁵.

⁵ Izquierdo, Luis: «Una novela de novelas», *Ínsula*, 562 (octubre 1993), p. 14.

Objeto de sarcasmos desdeñosos, cuando no de un abierto desprecio por parte de la crítica oficial, Rousseau encontró en Paul Signac a un admirador convencido gracias a quien pudo, desde 1886, exponer regularmente sus pinturas en el Salón de los Independientes, pinturas sistemáticamente rechazadas en los concursos oficiales. Esta situación recuerda, en un irónico guiño autorreferencial, la situación del mismo Hortelano, que envió infructuosamente varios manuscritos a editores y concursos literarios antes de ver sus obras aceptadas.

Este aspecto conlleva un elemento esencial en la producción de cualquier obra artística, sea esa pictórica o literaria, es decir, su recepción y vulgarización, tema que en *Gramática parda* va parejo con la reflexión acerca de la función de la literatura y del proceso de creación de una obra literaria. Al preguntarse Duvet cómo un escritor puede saber "quiénes son sus lectores, para poderles guardar consideración" (p. 297), su fiel criada y mentora Venus Carolina Paula le aconseja:

Tú, como escritora, tienes la obligación con tus lectores, con tus críticos y con el público en general de escribir siempre, pero siempre siempre, *La Divina Comedia* o, como poco, *El Paraíso Perdido*. Y si te fastidia, porque no poder ser tonto de vez en cuando es de lo más fastidioso, pues a jorobarse y haber escogido un trabajo no tan rentable, que a nadie le mandan ser literato (p. 298).

Esta preocupación tiene que acompañar constantemente al escritor, aunque este aborrezca la "escala de valores imperantes en la sociedad" (p. 298) y tenga que enfrentarse a la incompreensión de un entorno familiar hostil o de un público reacio a reconocer su valor.

Eso es lo que le ocurrió a Henri Rousseau, cuyo padre no podía aceptar la idea de tener un hijo con ambiciones artísticas y que nunca encontró el reconocimiento y el éxito —más artístico que comercial— que anhelaba a pesar de la admiración que suscitaba en algunos artistas de su época, entre los cuales destacaba Pablo Picasso, un joven pintor destinado a convertirse en uno de los artistas más adulados del siglo XX. De forma análoga, Duvet encuentra la hostilidad de su madre, quien se opone rotundamente a su proyecto de convertirse en Gustave Flaubert, tolerando como mucho la idea de que se convierta en Françoise Sagan, una escritora de gran éxito comercial, pero de modesto talento literario.

Como Duvet, que sigue firme en su ambicioso proyecto y se niega a ser una escritora de *best-sellers*, Rousseau nunca renun-

ció a su técnica pictórica supuestamente *ingenua*. Sin dudar en ningún momento de su talento de pintor, según lo que contaban sus amigos y admiradores, Rousseau permaneció imperturbable frente a las críticas de la mayoría de sus contemporáneos. Hablando de sí mismo y de Pablo Picasso, incluso afirmaba "Nous sommes les deux plus grands peintres de ce siècle, Picasso dans le style égyptien, et moi dans le style réaliste".

Artista activo en la bisagra entre dos siglos, el XIX y el XX, Rousseau siempre reivindicó el carácter *realista* de sus obras, un realismo que, sin embargo, se trascendía por la importancia de la *imaginación*. El binomio realidad-imaginación desempeña un papel importante también en *Gramática parda*, ocupando en varias ocasiones las conversaciones metaliterarias entre Duvet y Venus Carolina Paula. Convencida de que un escritor es "la persona menos indicada para consultarle un caso humano" (p. 246), en la primera fase de su formación de escritora Duvet construye sus esquemas mentales en el mundo encerrado de la buhardilla de su casa, afirmando que "mi imaginación suplirá las lagunas de mi experiencia. Bien considerado, para el arte la experiencia confunde más de lo que ilustra" (p. 190). Estas consideraciones constituyen el punto de partida de una amplia reflexión sobre la relación entre realidad e imaginación, los dos ingredientes esenciales de la creación tanto literaria como pictórica. La postura de Duvet a este propósito no siempre es coherente: en ciertos momentos considera que "hasta para un escritor, la realidad llena unas lagunas que la imaginación ni sueña" (p. 191), mientras en otras ocasiones lo que más le gusta es "creerse que escrib[e] lo que imagin[a]", ya que "de la realidad sólo necesit[a] unos retales. Para los sueños" (p. 309). Duvet, entonces, coloca los escasos fragmentos que necesita de la realidad en una dimensión onírica, que también en la pintura de Rousseau adquiere una función muy importante al ser el espacio mental que permite dar libre curso a la imaginación. Dos célebres cuadros del pintor francés, *La bohémienne endormie*, pintado en 1897 y *Le rêve*, realizado en 1910, pocos meses antes de su muerte, ilustran perfectamente este asunto.

Como el resto de la producción pictórica de Rousseau, *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes* mantiene un carácter fundamentalmente realista, sustrayéndose sin embargo a los imperativos del arte académico y en particular a las *ilusiones* visuales de la verosimilitud. En pintura, la ilusión de lo verosímil se traduce en el respeto a las reglas de la perspectiva y en literatura suele denominarse, si-

guiendo a Roland Barthes, *effet de réel*⁶. Contrariamente al arte abstracto, que separándose de la representación verosímil se separa al mismo tiempo de la representación realista, el arte *naïf* de Henri Rousseau consigue alejarse de la verosimilitud conservando su carácter figurativo.

De manera análoga, la joven protagonista de *Gramática parda* elige como modelo de escritura y de escritor a uno de los representantes más insignes del movimiento llamado realista y, por otro lado, se deshace completamente de los principios de la verosimilitud, al ser una niña de cuatro años que quiere convertirse en Gustave Flaubert y pasa su tiempo compartiendo con una criada unas conversaciones metaliterarias dignas de un experto de literatura. Por otro lado, el arte supuestamente ingenuo de Henri Rousseau se elabora a partir de una técnica que no tiene nada de ingenua, pero es capaz de engañar al público dando la ilusión de una falta de competencia, tal como se puede imaginar en la técnica sencilla y desprovista de artificios que emplearía un niño. Toda la competencia de la pintura de Rousseau consiste, entonces, en hacer creer en su incompetencia, asunto que bien se puede aplicar a *Gramática parda* que, al recurrir constantemente a la inversión paródica, crea unas ilusiones que sólo un lector atento será capaz de identificar.

A partir de los elementos que he intentado analizar, *La Libertad invita a los Artistas a participar en el XXII Salón de los Independientes* se puede leer como una *mise en abyme* a la vez de la obra artística y de los procesos de creación que la sustentan. De manera análoga, *Gramática parda* pone en escena una joven aspirante a escritora que, a lo largo del espacio textual de la novela, construye su identidad literaria dentro de una continua reflexión inter- y metatextual.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland: «L'effet de réel», *Communications*, 11 (1968), pp. 84-89.
Bergez, Daniel: *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
Conte, Rafael: «Parodia, juego y metanovela en Juan García Hortelano», *El País*, «Libros» (4-IV-1982).
Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
— «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27 (1976), pp. 282-296.
Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 2001.

⁶ Barthes, Roland: «L'effet de réel», *Communications*, 11 (1968), pp. 84-89.

- García Hortelano, Juan: *Gramática parda*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi. Madrid: Cátedra, 1997.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: 1982.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- Izquierdo, Luis: «Una novela de novelas», *Ínsula*, 562 (octubre 1993), pp. 11-16.
- Lee, Rensselaer Wright: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- Peyré, Yves: *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*. Paris: Gallimard, 2001.
- Plazy, Gilles, *Le Douanier Rousseau. Un naïf dans la jungle*. Paris: Gallimard, 1992.
- Rose, Margaret: *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Schaettel, Charles: *L'art naïf*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Troncoso Durán, Dolores: *La narrativa de Juan García Hortelano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

