

## II NOTAS

### NOTAS ACERCA DE UN LORO FAMOSO

*Ramón Suárez*

Nacido en 1946, Julian Barnes obtiene en 1985 el Geoffrey Faber Memorial Prize por *Flaubert's parrot*, publicado en español por Ediciones Anagrama en 1986 con el título *El loro de Flaubert*. La noticia sobre el autor y la obra que aparece en una de las solapas habla de una novela. Pretendemos demostrar en este trabajo como la supuesta novela está, primero, construida con elementos heterogéneos y, segundo, cómo en buena parte de ella se realiza una verdadera mimesis del hablante y la cosmovisión flaubertianos.

#### I. UNA OBRA MISCELANEA

El inicio de *Flaubert's parrot* tiene el carácter de *relato*. Un hablante sitúa progresivamente algunos seres, una actividad, un espacio físico, rasgos personales de esos seres. Estos no tienen nombre. El hablante está en primera persona; recrea un sitio esquematizado por su lenguaje, en el que sobresale "la estatua de Flaubert". Su temple general es desenvuelto, pícaro, socarrón. Lo mantendrá en gran parte del libro. A propósito del mismo Flaubert, dice:

Permítaseme que comience con la estatua.

La dimensión de *relato* no es, sin embargo, la única del libro de Barnes. Existe en cuanto el hablante teje, algo desmadejadamente, historias, cuenta anécdotas. De un modo u otro, ellas llevan a menudo acotaciones acerca de la vida y obra de Flaubert. Frente a ellas, el lector puede reaccionar con risa franca, vista la agilidad del modo de narrar, el renuevo que hace de hechos consagrados ya en las historias literarias. Esto no es suficiente para decir, como opina un crítico citado en la contratapa de la edición, que ésta es una "novela literaria", entendamos novela acerca de lo literario. No posee el carácter intelectualista de las construcciones francesas, por ejemplo, de las que van desde *Les faux-monnayeurs* de Gide hasta las obras de Claude Ollier, Robbe-Grillet y Philippe Sollers. Otros elementos aparecen que hacen difícil reducir a la fórmula citada este libro del autor inglés.

Dentro de la dimensión del relato, el hablante entra en la *crónica*. Se distancia aún más del mundo y de los seres en él dispuestos por el mismo relato. En la *crónica*, el hablante se refiere a lugares, gentes, hechos, todos con valor histórico, acaecidos en la vida de Flaubert, vistos por él o sus amigos y parientes; acaecidos más recientemente en la tierra de Flaubert, Normandía, y que nos son, en cierto sentido, más familiares. A la socarronería de la dimensión relato corresponde lo grotesco en

la dimensión crónica. Hay ahora en Normandía una Avenida Gustave Flaubert, una Imprenta Flaubert, un snackbar *Le Flaubert*, un servicio de Ambulancia Flaubert.

Al relato y a la crónica hay que agregar la *reseña literaria*. Reseña que hace el hablante, en una página, del cuento de Flaubert *Un coeur simple*. En ella se encuentran la impersonalidad del expositor académico y algunos dejes también grotescos.

En un momento, el hablante se pregunta acerca del poder del lenguaje literario y sus limitaciones. Entramos a la dimensión del *ensayo* en el libro de Barnes. Se plantea el problema de la relación entre biografía y obra creadora, mundo extraliterario y obra literaria. El hablante ensayista raciocina en círculos concéntricos. La novela es el lugar "donde Flaubert quiso englobar y sojuzgar al mundo entero"; un ensayo puede ser el lugar donde Sartre quiso encerrar todo Flaubert. Y el ensayista va encerrando a ambos, Sartre y Flaubert.

El ensayo aúna generalmente, en el libro de Barnes, lo estilístico y lo biográfico propios de la obra y vida de Flaubert. Importante es, en esta dimensión, la cronología que el hablante ensayista establece de ambas, obra y vida, en las páginas 28 a 44 de la edición española. Dentro de la sucesión temporal, dicho hablante realiza comentarios, muchos de ellos agresivos:

La felicidad es como la sífilis. Si la contraes demasiado pronto, te echa a perder la constitución.

En determinados años de la cronología —1836, 1844, 1846, 1862— *ensayo* y *micro-relato* se confunden. En estas instancias el hablante destruye un falso mito, una *image d'Épinal*, como dicen los franceses: el del sufriente prosista Flaubert que nunca termina sus obras en un plazo breve, al que le cuesta demasiado escribir. *Image* presente en casi todas las historias literarias, en todos los ensayos dedicados al autor francés.

En el capítulo iv, la dimensión del ensayo cobra amplitud. El estudio literario se apoya en biografía y en correspondencia, rastrea un bestiario. El ensayista enumera, descubre, comenta, cita. Una de esas citas es una carta de Flaubert a Louis Bouilhet fechada en El Cairo. Es una *fatrasie* en prosa. Nos revela el hablante ensayista que Flaubert, observador de la vida provinciana, es también malabarista en asociaciones de lenguaje imprevistas. En este capítulo, la picardía es notable en giros paralelísticos como:

No hay noticias de cuál pudo ser el destino del perro. Tampoco hay noticias de la perra y su ulterior destino.

No se dice nada de cuál fue el ulterior destino del dragomán.

No se dice nada de cuál es el destino de la verdad.

Del animal a la persona y de ella a la entidad abstracta, todo entregado con irrisión. Estas agudezas conducen la dimensión ensayo a aquella otra de *artículo de costumbre*. El hablante elige ejemplos, casos tipificadores de una hipótesis más subentendida que formulada. Desarrolla ironizando, con apóstrofes al lector, una sintaxis menos rígida, pequeños diálogos en estilo directo o indirecto, preguntas a sí mismo. El capítulo sexto es el de un crítico que da lecciones a cualquier otro crítico. La persistencia de lo demostrativo devuelve al lector a la dimensión del ensayo a secas.

La *cita* no puede faltar en este contexto. A Flaubert le "devoran las comparaciones como a otros los piojos". Una vez más, el creador sado-masoquista de Croisset.

Otras veces, las citas buscan conmover al lector —citas de *Un coeur simple*—, implican comparaciones entre mundo exterior y lenguaje literario: el primero supera al segundo; llevan nostalgias de unidad religiosa y humana, melancolía ante la partida de la amiga. La mayor parte de estas citas están obtenidas de la *Correspondance* del escritor francés.

Un problema suscita la cronología antes comentada. ¿Quién habla en realidad ahí? ¿Flaubert? ¿El hablante de Barnes? ¿Son *citas o recreaciones* de un estilo y su correspondiente visión de mundo? Aquí el hablante nos sorprende en nuestra ignorancia. La resultante son *juegos textuales* dentro de un marco que nadie diría los aceptaría: una cronología biográfica.

## II. HABLANTE DE BARNES Y HABLANTE FLAUBERTIANO

El primer párrafo del libro de Barnes parte otorgándole un gran valor, en la perspectiva de su hablante, a las sensaciones. A través de la sensación se puede especificar en alguna medida un objeto. Se le arranca, en su singularidad, de un fondo sobriamente colorido:

Me llamó la atención una arremangada camisa blanca, un antebrazo desnudo y una mancha en el envés de la muñeca. No era un reloj, como pensé al principio, ni un tatuaje, sino una calcomanía de colores: el rostro de un santón político muy admirado en el desierto.

En pocas líneas, inmediatez de la percepción y apertura hacia espacios inabarcables. Luego, la ironía, delicada:

sólo las palomas pueden ver en toda su dimensión la calvicie del escritor.

Delicadeza ambigua. La burla está en la prolongación semántica en la mente del lector de lo que configuran esas pocas palabras.

Bobería burguesa:

- Rouen adquirió para sí misma una estatua como debe ser...
- ... los fundidores afirman que esta aleación está garantizada contra la corrosión.

Triunfo de la técnica horriblemente desmentido después:

- El muslo derecho de Flaubert ha tenido que ser remendado en Trouville, y se le han caído fragmentos del mostacho.

Luego, las actitudes nihilistas del narrador flaubertiano —en Barnes. Primero, la obsesión del tiempo y de la nada:

(Flaubert) Murió hace poco más de cien años y no queda de él más que papel. Papel, ideas, frases, metáforas, una prosa estructurada que se convierte en sonido.

Aniquilamiento triste y lento del que el Arte apenas se está salvando.

Segundo, el tópico vanidad de vanidades:

Un ataque al corazón puso punto final al primer proyecto, la ceguera abrevió el segundo.

Se refiere el hablante de Barnes respectivamente a *Bouvard y Pécuchet* novela inconclusa de Flaubert, y a *L'Idiot de la famille*, gordo ensayo sobre Flaubert de Jean-Paul Sartre.

Tercero, la *grisaille*. En el Rouen actual hay "monocromos recuerdos"; "todavía están remendando la Catedral"; hay "letreros de hojalata estropeados por la intemperie". Y la frase de típico y agudo metaforismo: "cantos rodados de chatarra bélica (...) colonizados por los cormoranes moñudos". Mundo de uniformidad, sin sentido de lo heroico, con permanencia del ser vegetal y animal y el borrón progresivo del hombre, de la persona.

Las fotografías hacen que todo el mundo parezca moreno.

Loulou (el loro de *Un coeur simple*) se encontraba en buen estado, con las plumas tan recias y la mirada tan irritante como cien años atrás.

El loro es más fuerte en su materialidad que los intelectuales locos o geniales. La materia —Loulou compite con el papel donde el loco-genio deposita su esfuerzo: embalsamiento versus obra artística.

El hablante de Barnes hace comentarios sobre la vida de Flaubert en tono flaubertiano:

su velocidad de recuperación sexual es, según él mismo cuenta, impresionante; pero incluso en épocas más tardías de su vida, sus modales corteses, su inteligencia y su fama le garantizan que siempre habrá quien le haga caso.

Amplificación grotesca dentro de lo cotidiano; reflexión discreta en período oratorio que, por los vocablos escogidos, pareciera apuntar a otro asunto menos rastrero que el de la "recuperación sexual". El punto y coma conlleva un corte temporal, las comas escandan el ritmo al modo parnasiano.

La historia del "infortunado Henri K...", en el capítulo IV, quien de amor por el loro pasó a ser loro, a vivirse loro, es un aspecto de lo que hoy llamaríamos lo real maravilloso. No es un cuento de Barnes, es un recorte de periódico que conservaba Flaubert pensando incluirlo en *Bouvard et Pécuchet*, en la parte que quedó sin redactar, ficha guardada en un cajón, hasta que, de un modo indirecto, hombres de América Latina la descubrieron, décadas después, desarrollando lo que, en potencia, ella proponía.

La obra de Barnes, en su mimesis parcial del discurso flaubertiano, anticipa también vía hechos y dichos del mismo Flaubert y de sus amigos, procedimientos que definen al estructuralismo literario. En la mimesis flaubertiana, operada por Barnes o citando y recreando al escritor francés, cosa y palabra son elementos interrelacionables, como fondo y forma. El materialismo disminuye el rol del autor demiurgo para ceder paso a una voz que profiere lenguaje articulado en diversos grados de consistencia. Materialismo del mundo, que la obra asume aun sin aceptarlo como valor. De ahí, al gusto de la obra como juego: relatividad de formas lingüísticas y sus proyecciones semánticas, posibilidades combinatorias *ad infinitum* que se adivinan.

Decíamos que un hablante —¿Barnes? ¿Flaubert?— nos fuerza a aceptar nuestra

ignorancia. Para saber *quién habla* en el libro *Flaubert's parrot*, tendríamos que leer TODA la correspondencia flaubertiana, releer TODOS sus cuentos y novelas, sus escritos de todo carácter y calibre. Tendríamos que ser nuevos Bouvard y Pécuchet. Barnes-Flaubert nos ha sorprendido. Se está riendo del crítico. Hacer un estudio textual de la obra sería una pedantería. Analizaríamos ¿a Flaubert? ¿a Barnes? ¿a ambos? Tendríamos que ser nuevos Enciclopedistas, como el mismo Flaubert despojando mil y tantos volúmenes sobre todo que le servirán para escribir una novela sobre nada, y que quedará inconclusa.

Después de lo acotado, ¿es novela *El loro de Flaubert*? Dejémosla en una categoría que muchos escritores reclaman para sus papeles con pedantería o con prudencia: *texto*. Lo cual nos lleva a replantearnos si *El loro de Flaubert* es una *novela literaria*. Si, al principio, estábamos renuentes a aceptarlos, nos damos ahora por convencidos: lo es.