

(Publicado en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, 488 (1991), pp. 141-150.

## HISTORIA Y DISCURSO EN *EL AMANTE BILINGÜE* DE JUAN MARSÉ

Adolfo Sotelo Vázquez

Universidad de Barcelona

“Hay en los ojos harapientos, arrimados a la nariz tumultuosa, una incurable nostalgia del payaso de circo que siempre quiso ser. Enmascararse, disfrazarse, camuflarse, ser otro. El Coyote de las Animas. El jorobado del cine Delicias, El vampiro del cine Rovira. El monstruo del cine Verdi. El fantasma del cine Roxy. Nostalgia de no haber sido alguno de ellos”  
(Juan Marsé, “Autorretrato”, 1987)

### I

En la primavera de 1988 y en conversación publicada en la revista *España Contemporánea*, Juan Marsé reconocía a su interlocutor, Samuel Amell, que el percance de un infarto le había sumido en una especie como de tiempo muerto en el que había abandonado los dos proyectos de novelas largas que tenía entre manos. No obstante, matizaba que en una de las dos novelas que andaban en el telar, *El amante bilingüe*, iba trabajando lentamente, “porque tengo un problema de estructura. Es una novela muy compleja, completamente distinta a lo que hasta ahora he hecho”<sup>1</sup>.

La génesis artística de *El amante bilingüe*, novela que en la trayectoria narrativa de Marsé sigue a *Un día volveré* (1982) –dado que *Ronda del Guinardo* (1984) es más bien una *nouvelle* y *Teniente Bravo* (1987) un conjunto de cuatro narraciones cortas–, es dilatada. Dos razones nos llevan a sostener este parto artístico al modo del oviparismo unamuniano: la primera es que la idea inicial de

---

<sup>1</sup> S. Amell: “Conversación con Juan Marsé”, *España Contemporánea*, 2 (1988), 100.

escribir *El amante bilingüe* le asaltó a Marsé alrededor de 1983, según propia confesión: “capté su primer latido hará cosa de siete años, en el transcurso de una conversación con Ana María Moix y la psicóloga Rosa Sénder, sobrina del novelista. Rosa me contó la historia de un paciente suyo que sufría una especie de esquizofrenia: era catalán y de familia muy catalana, pero se vestía y hablaba y se comportaba como un charnego de ley, es decir, gastaba patillas y sombrero de ala ancha y chaquetillas y pantalones ceñidos y zapatos de tacón alto, y amaba todo lo andaluz. Y se me quedó la imagen de este hombre anhelando ser otro, cambiar de lengua y de aspecto y tal vez de identidad. La imagen se hizo obsesiva, hasta adquirir en secreto las garras y las alas de una novela”<sup>2</sup>. La segunda tiene que ver con las íntimas relaciones que elementos de la *historia*<sup>3</sup> de la novela –tanto sucesos como existentes– guardan con idénticos elementos diseminados en las narraciones de *Teniente Bravo*, especialmente en *Historia de detectives* que abría el tomo de 1987.

El primer latido de *El amante bilingüe* es el anhelo de ser otro, como el infeliz actor que sale de casa maquillado y vestido para la función, y lloriquea delante del bar donde se citan su mujer y un fulano, y que según el relato del chaval Marés en *Historia de detectives*, desea:

“ir disfrazado de otro, ser otro, añadió Marés pensativo, muchos actores sin fortuna sueñan ser otro...”<sup>4</sup>

El Joan Marés, protagonista de *El amante bilingüe* es también un actor sin fortuna, un hombre cuya caída en la soledad y la desesperación se convierte en el objeto de la historia de la primera parte de la novela (“Mi vida ha sido un

---

<sup>2</sup> J. Marsé: “Primera imagen, primer latido”, *El Sol* (5-X-1990).

<sup>3</sup> Siguiendo a la nouvelle critique francesa (de Barthes a Genette) distinguiré entre historia y discurso/ relato. Empleo, no obstante, la terminología del excelente libro de S. Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid: Taurus, 1990), que acepta las aportaciones del estructuralismo francés.

<sup>4</sup> J. Marsé: “Historia de detectives”, *Teniente Bravo* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 31.

mierda”<sup>5</sup> llega a escribir en uno de los cuadernos que sirven de elementos constructores de la novela). La segunda parte narrará la progresiva conversión de Marés en Faneca: el protagonista se consigue quitar la cara de Marés (“A Joan Marés le dieron por desaparecido al cabo de ocho meses” [219] escribe el narrador tres años después de desarrollarse los sucesos fundamentales de la historia) para quedarse con su “otra” personalidad, la del charnego de ley, Faneca.

La nostalgia de ser otro, el deseo de transmutarse en otra personalidad es esencialmente carnavalesco, entendido al modo que quería Juan de Mairena, invocado en el epígrafe que abre la primera parte de la novela y que guarda una diáfana relación de *paratextualidad*<sup>6</sup> con ella: “lo especial carnavalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara”<sup>7</sup>. Pero también cabe ver en lo carnavalesco un pacto de Marsé con el ideario crítico de Bajtín, según el cual el texto *carnavalizado* refracta el momento en que la novela privilegia el discurso de los oprimidos. “Según Bajtín –escribe Iris M. Zavala-, carnaval y realismo grotesco (“carnavalización”) desmontan el mundo porque están asentados en la ambivalencia, la incertidumbre, revelan la alteridad, frente a producciones culturales que asientan la cohesión y el orden”<sup>8</sup>.

Ahora bien, *El amante bilingüe* no es tan sólo la historia de una nostalgia nacida de una locura grotesca: la pertinaz y obsesiva querencia de Marés hacia la mujer que le ha abandonado y de la que se emancipará del todo cuando consiga definitivamente la “otredad” de Faneca, que inicialmente buscó para aproximarse a ella:

---

<sup>5</sup> J. Marsé, *El amante bilingüe* (Barcelona: Planeta, 1990), 37. En adelante citaré la novela en el texto indicando entre corchetes el número de página.

<sup>6</sup> Paratextualidad según la definición de Gérard Genette. Cf. G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 12-13.

<sup>7</sup> Proviene de A. Machado: *Juan de Mairena*, ed. A. Fernández Ferrer (Madrid: Cátedra, 1986), t. I, 165.

<sup>8</sup> I.M. Zavala: “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo” en *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes (Madrid: Revista de Occidente, 1989), 110-111.

“Ahora que todo había terminado, Faneca sintió que le invadía un sentimiento de alivio y culpabilidad. ¿Por qué se había embarcado en esa aventura tardía y un poco decepcionante? ¿Qué tenía de especial esa mujer, con sus treinta y ocho años, funcionaria de la Generalitat, separada, liada con otro hombre, un catalufo monolingüe y celoso? ¿Qué tenía él que ver con toda esa gente?” [213].

Es también una ilustración sobre la naturaleza del mundo en el que vive el protagonista: la Barcelona contemporánea. Marsé, que consideraba en declaraciones a Federico Campbell hace más de treinta años que *Últimas tardes con Teresa* le había permitido “hincar el diente en esas especiales circunstancias culturales y vitales que componen la comunidad bilingüe de nuestra Barcelona”<sup>9</sup>, continua fiel a dicha temática que sigue siendo proyectada desde el territorio mental que el propio novelista considera ideal para sus historias: el de los personajes provenientes de los barrios del Guinardó, Horta y Gracia. *El amante bilingüe* es así obra heredera de las preocupaciones de Marsé que ha aprovechado diversas técnicas narrativas –cercanas incluso a las que se utilizan en la denominada ficción posmoderna<sup>10</sup> –para conseguir los valores que siempre ha considerado más importantes en la novela: “el gusto por contar una historia y la habilidad en contarla simplemente”<sup>11</sup>.

## II

La historia de la presente novela de Marsé se vertebra en torno a un joven catalán de origen humilde casado con Norma Valentí, una señorita de la burguesía barcelonesa que le abandona tras cinco años de vida en común. Joan Marés es, como habitualmente en la novelística de Marsé, un derrotado (“me

---

<sup>9</sup> F. Campbell: “Juan Marsé”, *Infame turba* (Barcelona: Lumen, 1971), 223.

<sup>10</sup> Gonzalo Sobejano etiquetaba como “metanovela de la lectura” a *La muchacha de las bragas de oro* (1978). Cf. G. Sobejano: “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513 (1989), 5. Ciertamente, por otra parte, que el maestro Sobejano no suele hablar de ficción posmoderna y que Marsé ha calificado a la posmodernidad de tontería.

<sup>11</sup> S. Amell: “Conversación con Juan Marsé”, 101.

interesa más un derrotado que un vencedor (...) me interesa más contar la historia de un tipo que pierde que la de un tipo que gana”<sup>12</sup>; un derrotado que ama a la mujer que le ha abandonado –“la amo y sanseacabó” [51], le dice a Cuxot, su colega en los trabajos astrosos de la vieja Barcelona-. A su delirante estratagema para conquistar a su mujer se une la complicidad sarcástica del narrador que presenta un mundo degradado en su altanería y soberbia, y cuyo correlato en la novela no es tanto la imagen estúpida de la oficina de “Assessorament Lingüístic” sino el Walden 7 –“el controvertido edificio del arquitecto Bofill en Sant Just” [17]- cuyas losetas de revestimiento se desprenden al compás de la conversión de Marés en Faneca:

“Sus últimas noches en Walden 7 –escribe el narrador en la segunda parte de la novela- habían sido desoladoras, preñadas de insomnio y de sirenas de ambulancia, preludio de soledad y de muerte” [169].

El discurso de la novela se ordena en dos partes, cada una de veinte capítulos. La primera dispone los sucesos siguiendo la secuencia normal- historia y discurso tienen el mismo orden-, salvo el capítulo primero y séptimo ocupados por los cuadernos que ha escrito el propio protagonista, Joan Marés, y que llegaron a poder de su mujer, en la segunda parte de la novela, a través del otro yo de Marés, Juan Faneca.

Estos cuadernos –“El día que Norma me abandonó” y “Fu-Ching, el gran ilusionista”- son resultado de la memoria del protagonista que es su narrador, y al igual que el tercer cuaderno, “El pez de oro”, que ocupa el tercer capítulo de la segunda parte, se dirigen a un receptor interno o narratorio que es su propia mujer, Norma Valentí i Soley. Desde el punto de vista de la duración narrativa, son resúmenes temáticos.

Los cuadernos nacen del deseo obsesivo de Marés por guardar memoria de su desgraciada existencia. Así en el primer cuaderno transcribe lo ocurrido en una tarde del mes de noviembre de 1975 en que encuentra a su mujer en la cama con un limpiabotas charnego:

“Para guardar memoria de esa desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado, voy a transcribir en este cuaderno lo ocurrido aquella tarde.” [...]

---

<sup>12</sup> S. Amell: “Conversación con Juan Marsé”, 88-9.

El segundo cuaderno recuerda su niñez en lo alto de la calle Verdi: son las señas de identidad de Marés y el lugar del relato más plagado de intertextualidades respecto de *Teniente Bravo*. Marés, que se soñó joven escritor de un libro maravilloso (“mire usted que he soñado” [15] confiesa Marés en el primer cuaderno; “Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso” [21]), quiere rescatar del olvido sus recuerdos de la niñez:

“Dejo escritos aquí estos recuerdos para que se salven del olvido” [37].

“El pez de oro” –cuaderno ubicado en la diégesis narrativa de la segunda parte- dedicado a la relación del chaval Marés con Villa Valentí, la torre modernista donde nació Norma, explicita el narratario de estos cuadernos de Marés:

“Estoy hablando de Villa Valentí, el paraíso que me estaba destinado, perdona la pretensión, y en el que tú nacerías cuatro años después. Hoy sigue la Villa espejando igual que ayer, en mi memoria y en mi barrio” [125].

Los cuadernos son producto de la memoria del protagonista, Juan Marés, que se convierte en autor y narrador de unos elementos metaficticios (elementos del relato en primer grado, y escritura y lectura respectivamente de Marés y Norma, existentes de la historia) que tienen la cualidad –tomo prestadas las palabras de mi maestro, Antonio Vilanova, que al analizar en las columnas de *Destino* el libro de Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, trazaba los efectos del relato autobiográfico- de dar “la impresión de experiencia vivida, de absoluta autenticidad, y disipar el recelo y la desconfianza del lector respecto de la veracidad de la ficción novelesca”<sup>13</sup>, consiguiendo introducir en la linialidad del relato elementos temáticos imprescindibles para su entera comprensión.

Al propio tiempo convierten la novela en la interacción explícita de diversas voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos; es decir, en *polifonía* como explica Bajtín<sup>14</sup>. El texto de la novela –nutrido por estos cuadernos- deviene en un ámbito en el que resuenan varias voces (la confesional

---

<sup>13</sup> A. Vilanova: “Nathalie Sarraute y la era de la sospecha”, *Destino*, 1311 (22-IX-1962).

<sup>14</sup> Cf. M. Bajtín: *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1990).

de Marés narrador, la esquizofrénica de Marés protagonista y la sarcástica del narrador del relato); la palabra de Marsé ya no es monologal, existe la pluralidad de voces, existe la *polifonía*, expresión sincrética de la conciencia dialéctica de una época. *El amante bilingüe* revela de ese modo la oscilación creadora del gran novelista barcelonés entre la ironía y la dialéctica<sup>15</sup> y muestra el radical escepticismo de Marsé que elude el mundo monológico y refracta la pluralidad de voces de la Barcelona contemporánea.

### III

Volviendo a las relaciones entre el tiempo de la historia y del discurso o relato, planteemos la pregunta: ¿Qué relaciones hay entre el orden natural de los sucesos de la historia y el orden de presentación del relato?

El primer capítulo y mediante el primer cuaderno presenta el testimonio de Marés del día que Norma le abandonó tras encontrarla en la cama con un limpiabotas charnego (Marés aceptará la máscara de limpiabotas para su primera aproximación física a Norma coincidiendo con el carnaval del 86). Se trata de una anacronía retrospectiva sobre el devenir cronológico de la primera parte de la novela, cuya historia se inicia quince años después de formalizar sus relaciones y diez después del fatídico día de noviembre de 1975 que refiere el primer cuaderno. Esta *analepsis* tiene la función temática de presentar resumidamente

---

<sup>15</sup> Cf. W. M. Sherzer: *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica* (Madrid: Fundamentos, 1982). El componente dialéctico de la “novela social” *Últimas tardes con Teresa* fue advertido con penetración por Sobejano: “amargo y pequeño Quijote de la narrativa social, este libro es en sí, al modo como el Quijote fue el mejor libro de caballerías posible (siguiendo el rumbo marcado por *Tiempo de Silencio*) indirecta, subjetiva, expansiva, satírica, airada” [G. Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid: Prensa Española, 1975), 455-6]. La profesora Magnini entiende *Últimas tardes con Teresa* como la destrucción del realismo social: “Marsé parte de la temática social-realista, haciéndola, al mismo tiempo, objeto de su sátira arrasadora” [S. Magnini: *Últimas tardes con Teresa: culminación y destrucción del realismo social en la novelística española*”, *Anales de Narrativa Española Contemporánea*, 5 (1980), 25].

las relaciones de Joan y Norma en su inicio (“nos conocimos en la sede de los Amigos de la Unesco” [15]), en su matrimonio y en su ruptura, mediante una conversación –plagada de un humorismo descarnado y doloroso- que sostiene Marés con el episódico amante de Norma, un limpiabotas charnego.

A partir de aquí y con la nueva e importantísima *analepsis* del capítulo séptimo (el segundo cuaderno) se desarrolla linealmente la historia de la novela; historia que comienza en el invierno de 1986 y que tendrá su desenlace –ya en la segunda parte- el 15 de junio de ese mismo año, espacio temporal que abarca la historia del relato primero<sup>16</sup>.

En 1986 Marés es “un hombre de cincuenta y dos años” [21], víctima tres años antes de un accidente que ha dejado huellas en su rostro, “vestido con harapos y tocando el acordeón” [21] en diversas zonas de la vieja Barcelona, y que bajo la obsesión de seguir locamente enamorado de Norma, concibe el universo como “un jodido caos en expansión que no tiene sentido” [34]. De esta soledad amarga y de esta tristeza desesperante sólo se rescata circunstancialmente hablando con sus colegas callejeros –Cuxot, Serafín-, interpretando diversas músicas –boleros o melodías de Piaf-:

“Con la cabeza recostada sobre el acordeón y los ojos cerrados, interpretó *C’est à Hambourg*, evocando las sirenas de los buques y la bruma en los muelles envolviendo a la melancólica prostituta que llama a los marineros apoyada en una farola, y esa evocación portuaria y canalla le trajo el punzante recuerdo de su ex mujer, Norma Valentí (...) Pensando en ella, interpretó la melodía tres veces seguidas, hundiendo mentalmente a su ex mujer en la depravación y el vicio de los bajos fondos de Hamburgo” [24].

Y, sobre todo, mediante una estratagema “que le permitía hablar con ella de vez en cuando, oír su voz, sin darse a conocer” [25]: Marés llama a las oficinas del Plan de Normalización Lingüística, disfrazando su voz con un acento del sur –Juan Tena Amores<sup>17</sup>, dice llamarse en una ocasión- para notar la voz de

---

<sup>16</sup> Al modo de Genette llamo relato primero a aquel en relación al cual se establece la existencia de una anacronía o de un nivel narrativo metadieético. Cf. G. Genette: *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1990).

<sup>17</sup> Ningún lector de Marsé pasará por alto el referente anfibio de los nombres de los principales personajes: Marés (Marsé); Norma y su normalización lingüística (“no



Norma, sentida como “voz de leche caliente” que se introducía en las venas “como dulce veneno” [61].

Por su parte Norma Valentí tiene treinta y ocho años y comparte su vida sentimental con su inmediato superior, el sociolingüista Jordi Valls Verdú, a quien Marés había conocido diez años atrás “robando volúmenes de la Bernat Metge en la vasta biblioteca del difunto Víctor Valentí, padre de Norma” [29].

La esperpéntica trayectoria de Marés, obsesionado por encontrarse con Norma, desembocará en esta primera parte (tiempos de carnaval) en su máscara de limpiabotas acharnegado con la que consigue la máxima aproximación a su ex mujer:

“El limpiabotas tenía la cabeza colgada sobre el pecho y las manos embadurnadas de betún inmovilizadas junto a los tobillos de Norma, como si no supiera qué hacer” [109].

En el decurso de la historia, únicamente roto por la *analepsis* del capítulo séptimo, han ido creciendo en el universo de Marés los fragmentos de una pesadilla (“Cuxot, anoche tuve otra pesadilla –dijo Marés” [50]), que acabará por devorarlo, por quitarle la cara. Se trata de su otro yo –“un charnego fino y peludo, elegante y primario” [47]– trasmutado en su amigo de la infancia, Juan Faneca, que le ofrece nada menos que camelar de nuevo a su mujer, aprovechando “que tu Norma siente cierta debilidad por los charnegos” [48]. La querencia de Marés por su otro yo nacido del sueño (“Difícil saber si entraba o salía del sueño” [46]) le llevará a la aventura sexual con su vecina de Walden 7, la viuda Griselda – suceso aparentemente secundario, un *satélite* dirían los estructuralistas<sup>18</sup>- y la esperpéntica escena del café de la Ópera durante el carnaval. En ambos casos

---

olvides que Norma es sociolingüística –le dice Marés a Cuxot- ... Que tiene trato constante con los charnegos y con su lengua” [173]); Juan Tena Amores (“Tena Amores, para servirla. Tenamores” [63]); etc.

<sup>18</sup> En la primera parte de la novela tal vez el único suceso narrativo que pueda calificarse de satélite es la aventura de Griselda. Creo, sin embargo, que su supresión destruiría la lógica narrativa y, en consecuencia, no cabría interpretarlo como un motivo libre. Teóricamente son pertinentes las consideraciones de S. Chatman (*Historia y discurso*, 56-7) a propósito de los sucesos satélites y de los –siguiendo a Todorov y Tomashevsky- motivos libres.

Marés se cubre con una máscara que progresivamente se va acercando más a la figura de su pesadilla, a Juan Faneca.

#### IV

La segunda parte de la novela arranca con un Marés cada vez más tironeado por los hilos de su marioneta, más cercano a su máscara (vestimenta y voz de Faneca):

“Experimentaba la creciente sensación de que alguien que no era él le suplantaba y decidía sus actos” [119].

Desde este embargo de la personalidad de Marés por Faneca, el protagonista de la novela llama telefónicamente por vez primera a Villa Valentí: el amigo charnego de la infancia suplanta también por primera vez a Marés.

En este preciso instante del decurso narrativo se produce la tercera analepsis —el tercer cuaderno— que nos descubre, mediante la narración del propio Marés, la infancia del protagonista y su contacto con Villa Valentí y con el padre de Norma. Dos elementos de esta tercera analepsis son emblemáticos para la historia del relato primero: de un lado, el niño Marés llega a Villa Valentí porque el padre de Norma se embelesa con sus habilidades de contorsionista, y llega simulando ser un charneguillo más de los del barrio:

“Parles una mica de català, supongo... [le dice el señor Valentí] —Una mica pero malamente- simulo aviesamente mi torpeza” [129].

Marés-Faneca volverá de nuevo a Villa Valentí, intentando recuperar a su ex mujer como habilidoso imitador de un charnego achulapado.

De otro, el regalo que el señor Valentí le hace por la colaboración que le había pedido (participar en una representación teatral doméstica): la pecera con el pez de oro, perdido poco después en las aguas del estanque de la propia villa. El pez se deslizará en el musgo del estanque y se perderá “en la sombra para siempre” [139]; la pecera guarda, en cambio, en el relato primero, las recaudaciones de su trabajo de músico callejero: “En casa depositó la recaudación del día en una pecera” [35]. El fascinante pez de oro se ha trocado en las monedas recaudadas en su cotidiano y patético descenso a los infiernos.

El discurso narrativo de la segunda parte se articula en torno a la progresiva aproximación de Marés, trasmutado poco a poco en su otra personalidad, la de murciano fulero, hacia Norma. La metamorfosis de Marés en Faneca es primero física –para atraer a Norma- pero acaba siendo mental y cultural, conduciéndole a un cambio de personalidad absoluto que le liberará de sus antiguas señas de identidad y que precisamente se opera tras el encuentro amoroso con su ex mujer, y parejamente a su relación con Carmen, la muchacha ciega de la pensión Ynes.

La conversión de Marés en Faneca sigue tras el tercer cuaderno el siguiente proceso: primera visita de Marés-Faneca a Norma en Torre Valentí con un doble objetivo: verla y ofrecerle los cuadernos que ha redactado él mismo. El falso charnego consigue no levantar ni siquiera el más mínimo recelo en Norma y en su “sensible nariz montserratina (...) capaz de olfatear la impostura y el serrín del falso charnego a varios kilómetros de distancia” [152].

El segundo eslabón lo constituye el retorno del falso murciano a su barrio, al tramo final de la calle Verdi, a la pensión Ynes. A partir de este momento la personalidad del protagonista se presenta completamente escindida: de un lado, Marés, el Walden 7 y el trabajo de acordeonista callejero junto a Cuxot; de otro, Faneca con su ojo tapado por un parche, sus andares rumbosos y su ámbito de la pensión Ynes. Pero este segundo yo va ganando enteros gradualmente: la nueva visita a Norma, la relación con la joven ciega Carmen y sobre todo la usurpación que finalmente hace del músico callejero y zarapastroso:

“Un día de principios de junio, el músico callejero dejó de acudir a las Ramblas como cada mañana y Faneca pasó a ocupar una esquina en la plaza Lesseps tocando el acordeón vestido de luces y con antifaz negro. No volvió a ver a Cuxot ni a Serafín. Había adquirido un maltrecho traje de torero esmeralda y oro en una tienda de disfraces del Raval y decidió tomar prestado el acordeón de Marés y ganarse la vida más cerca de la pensión” [195].

Faneca, que se gana la vida bajo el rótulo y el disfraz de “El Torero Enmascarado” –cuya filiación el lector conoce al mismo tiempo que Norma y a través del propio Faneca- expresará este conflicto en su última visita a Walden 7 y a su vecina Griselda, confesando lo miserable de su actitud respecto a Marés y sintiendo de pronto “la imperiosa necesidad de sincerarse con alguien y le habló de Carmen” [200]. Carmen es la nueva querencia del nuevo Faneca. Entre tanto,

la identidad de Marés se va diluyendo, destruyendo, en correlato con el simbólico Walden 7:

“Desde la cama podía oír los gemidos nocturnos del Walden 7, la respiración agónica del desfachatado edificio: regurgitar de cañerías, impacto de losetas que caían más allá de la red, crujidos y quebramientos diversos. El descalabro del monstruo proseguía, y Marés sentía que la vida estaba en otra parte y que él no era nada, una transparencia: que alguien, otro, miraba esa vida a través de él” [171].

El último eslabón de este proceso mediante el cual el protagonista se libera de su personalidad de Marés para convertirse en Faneca lo constituye su encuentro en la pensión Ynes con Norma. El sarcasmo cruel con el que el narrador prepara la escena de la habitación culmina con el enfrentamiento de Norma con Valls Verdú en presencia de Faneca. Es un momento ejemplar de aquello que predicaba Bajtín de Dostoievski: el narrador “no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe”<sup>19</sup>:

“El sociolingüística pareció darse momentáneamente por vencido y asomó un componente de animalidad doméstica y apaleada en su cara, cierta resignación perruna. Daban ganas de darle una galleta o un terrón de azúcar, pero el charnego fulero optó por no hacerle caso” [260]<sup>20</sup>.

No obstante, el 15 de junio de 1986 –fecha del encuentro de Norma y Faneca en la calle Verdi– la personalidad del protagonista se ha liberado de Marés, del “neurótico solitario de Walden 7” [202], y el encuentro sexual más que amoroso con Norma no responde a su vieja personalidad deshauciada –la de

---

<sup>19</sup> M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 95.

<sup>20</sup> Tal vez sea el lugar oportuno para advertir la intertextualidad que Valls Verdú guarda con el sociolingüística Vallverdú del relato *Noches de Bocaccio*, descubridor del *chorizo de las letras* gracias a su espabilada nariz detectora de charnegos: “Me llamó la tención” dicen que dijo el infatigable sociolingüista, “que se refiriera a nuestra cultura como una cultura extranjera: esto le delataba como murciano que es” (J. Marsé: *Teniente Bravo*, 183).

Marés- sino a un nuevo pulso que el narrador no duda en subrayar.<sup>21</sup> De ahí que el aire de su nueva personalidad conquistada desee “dejar a la señora Marés en su coche y volver junto a la ciega” [212]. Las querencias de Marés han terminado: la sombra borracha y grotesca (verdadera silueta esperpéntica), solitaria y derrotada de Marés, que Faneca mira con “lágrimas en los ojos” [214], desaparece, para dejar paso al nuevo destino del protagonista:

“Trastornado, indocumentado, acharnegado y feliz, se quedaría allí iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste” [218]

El relato se cierra tres años después, en el verano de 1989: Marés ha desaparecido y el protagonista transformado en Faneca aparece tocando su acordeón “ora con la barrentina ora con la montera” [220] delante del templo de la Sagrada Familia. Se trata de una *elipsis* narrativa que guarda una cuidada simetría con la *analepsis* inicial de la novela<sup>22</sup>. Discurso e historia se ensamblan en los emblemáticos sintagmas que cierran, a través de la voz de Faneca, el texto narrativo:

---

<sup>21</sup> Creo que la única ocasión en la novela en que, operando el discurso según los cánones del monólogo narrativizado –“discours mental d’un personnage pris en charge par le discours du narrateur” [D. Cohn: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (París: Du Seuil, 1981), 29]- o discurso transpuesto en estilo indirecto libre –G. Genette: *Figures III*, 229- se aprecia la complicidad casi absoluta del narrador con el personaje al remarcar explícitamente el adjetivo posesivo “su”, lo que supone además que el espacio textual, en este caso concreto, está dominado por el narrador. Sobre como las formas indirectas puras revelan la presencia del narrador, deben verse las atinadas consideraciones de S. Chatman: *Historia y discurso*, 224; y D. Cohn: *La transparence intérieure*, 162-3.

<sup>22</sup> La más perfecta simetría de la *analepsis* sería la *prolepsis*. Cabe, no obstante, entender la *elipsis* –tipo de duración narrativa- como una forma de *prolepsis* –tipo de orden narrativo- (Cf. G. Genette, *Figures III*) en atención a la certera explicación de Chatman: los sucesos intermedios en la *prolepsis* “deben ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una *elipsis*” (S. Chatman: *Historia y discurso*, 67).

“vaya uzté con Dio i passiu-ho bé, senyor...” [220]

## V

Hemos visto como en el discurso con el que se cuenta la historia de *El amante bilingüe* tienen gran importancia los cuadernos que escribió Marés durante el largo período en que no sabe nada de su ex mujer. De todos ellos el que mejor retrata al protagonista es el segundo –la *analepsis* del capítulo séptimo de la primera parte de la novela-, “Fu Ching, el gran ilusionista”, que además sirve de punto de partida para revelar las intertextualidades que esta novela contrae con los relatos de *Teniente Bravo*.

El narrador del cuaderno, Joan Marés, escribe acuciado por salvar ciertos recuerdos del olvido y porque, al modo y manera de uno de los narradores de *Un día volveré* mantiene “el dedo en el gatillo de la memoria”<sup>23</sup>. Y la memoria empieza por reconstruir el noroeste de la ciudad de su infancia y el chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941 –“está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas” [37]-, punto de encuentro entre los chavales amigos del barrio, tal y como había aparecido en *Historia de detectives* a través de la narración de Roca, un compañero de Marés (subrayo los fragmentos que se mantienen en la descripción de *El amante bilingüe*):

“Un Lincoln Continental 1941 de líneas aerodinámicas y radiador cromado venido de quien sabe dónde a morir aquí como chatarra. De su pasado espléndido quedaba algún destello en medio de la herrumbre, algún cristal, pero todo él parecía más bien una cucaracha *calcinada* y sin patas, *sin ruedas ni motor*, y *nadie en el barrio recordaba cómo y cuándo había llegado hasta aquí arriba, quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad*, y por qué. *El Lincoln estaba varado en el mar de fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de hierro, una butaca desventrada, pilas de neumáticos, somieres oxidados y colchonetas mugrientas y desgarradas*” [TB, 13-14].

La única novedad principal del recuerdo de Marés es la asociación del coche con su madre: “mi madre borracha caminando contra el viento” [37]

---

<sup>23</sup> J. Marsé: *Un día volveré* (Barcelona: Seix Barral, 1989), 315.

El Marés protagonista del cuaderno tiene doce años. Sus amigos son: “Faneca, David y Jaimee” [38] según este cuaderno que olvida al narrador de *Historia de detectives* y que, en cambio, está presente en el tercer cuaderno: “David, Jaime, Roca y Faneca” [126]. Son exactamente los mismos de *Historia de detectives*.

La madre de Marés “fue una cantante lírica bastante conocida” [39], “era adivina y médium y que había actuado en cafés cantantes y nidos de arte cuando joven” [TB, 34]. Ahora, en el presente del relato de Marés, “los sábados recibe en la galería a sus viejos amigos de la farándula” [39], lo que es idéntico a lo narrado por Roca:

“los sábados por la noche recibía en su casa a dos desastrados matrimonios de vicetiples y tenores retirados y juntos cantaban zarzuelas y se emborrachaban de vino, llorando de emoción lírica alrededor de un viejo piano hasta la madrugada” [TB, 34-35].

Pasaje que encuentra una absoluta reverberación en el cuaderno de Marés:

“juntos cantaban zarzuelas y se emborrachaban de vino, llorando de emoción lírica y de nostalgia alrededor del viejo piano” [39]

La identidad del Marés de *Historia de los detectives* y del protagonista de *El amante bilingüe* es absoluta. Las intertextualidades son constantes.

De ese mundo familiar destaca su padre, el ilusionista Mago Fu-Ching, de quien Faneca confesará en su primera entrevista con Norma: “No fue buen padre para Marés, pero el chico le quería mucho” [149-150]. En *Historia de detectives* “ya no tenía dientes y estaba tísico y alcoholizado, pero aún nos maravillaba con sus elegantes trucos, su precisión gestual, su fría autoridad” [TB, 35], según establece el narrador Roca; en *El amante bilingüe* los chavales siguen fascinados por el padre de Marés, presentado ahora desde el recuerdo de su hijo:

“el Mago Fu- Ching, ilusionista alcohólico vestido con el viejo kimono y el gorro chino que mi madre le guardaba en casa desde hace años. Fu-Ching tiene unas manos larguísimas y bien cuidadas y luce maneras galantes y refinadas” [39-40].



De este mar de intertextualidades (al que habría que sumar el cronotopo<sup>24</sup> de la pensión Ynes, presente también en el relato que encabeza *Teniente Bravo*<sup>25</sup>) se deduce por vía de Roca y de Marés, cuya sorprendente identidad en los recuerdos es una apelación a la mano autorial de Marsé, el ambiente sórdido y decrepito, triste y nostálgico de la familia Marés quien vive, por lo demás, escindido por la separación de su padre alcohólico y su madre borracha y abotargada, y con la metáfora de la derrota como único futuro.

El chaval Marés se educa en el barrio y al modo de Fu-Ching practica diversas habilidades como la de la Araña-Que-Fuma, recordada por Roca:

“Marés se convertía en la Araña-Que-Fuma y se quedaba reflexionando envuelto en el humo azul del pitillo que manejaba diestramente con la pata” [TB, 28].

Como luego será recordada por el propio Marés y por su otro yo, Faneca. Del ambiente familiar también ha aprendido a ser “medio ventrílocuo” [TB, 28], “es medio contorsionista y ventrílocuo” [149], y a tocar el acordeón (“le enseñó Mago Fu-Ching, el ilusionista” [149]).

Este es el bagaje formativo de la adolescencia y primera juventud de Marés en la inmediata posguerra (no olvidemos que Marés tiene la misma edad que Marsé, su creador). Y este es el mundo al que regresa transformado en Faneca: el mundo de la pensión Ynes, la taberna de Fermín convertida en el bar El Farol, las imágenes de los tebeos de *El Coyote*, el chasis de Lincoln, el

---

<sup>24</sup> Cronotopo es, según Bajtín, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (M. Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, 237).

<sup>25</sup> Las intertextualidades de la novela con el relato *Teniente Bravo* son interesantes por revelar la pre-existencia de Marés-Faneca. En el espléndido relato que da título al libro, situado en Ceuta durante un período de instrucción militar (en Ceuta fue recluta Marsé), entre los reclutas se cita a Marés como perteneciente al grupito de “sabiondos pelotillas barceloneses” [TB, 129] y a Faneca [TB, 131]. También en un momento determinado de esa crónica del machismo militar se oye, refugiada en el anonimato, la voz de un “recluta ventrílocuo” [TB, 138]: ¿Quién, Marés o Faneca?.

ilusionismo... “Si en algún sitio lo esperaban –escribe el narrador a través del discurso transpuesto en estilo indirecto libre- era aquí” [160].

Desde la perspectiva de este mundo –“es el territorio ideal para mis historias y los personajes de alguna manera forman una especie de familia”, ha dicho Marsé en alguna ocasión<sup>26</sup> –escuchamos la polifonía de voces que, mediante el viaje a los infiernos de un derrotado, ofrece el realismo sarcástico y esperpéntico, deformante y aniquilador de Juan Marsé. En *El amante bilingüe*, Marsé ha configurado un anti-héroe portador de un discurso con valor completo y no un objeto de su discurso autorial. Marsé –como decía Bajtín de Dostoievski- “concibe un héroe como un *discurso*. Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigido al héroe como a un discurso y por lo tanto su orientación es *dialógica*”<sup>27</sup>. Y en ello reside lo más irritante de esta novela, cuya invención formal lejos de oponerse a las señas de identidad realistas y barojianas<sup>28</sup> del gran novelista barcelonés, es la condición – como decía Butor- “*sine qua non* de un realismo más a fondo”, capaz de representar sarcásticamente la realidad en que vivimos.

---

<sup>26</sup> S. Amell: “Conversación con Juan Marsé”, 86.

<sup>27</sup> M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, 95. Naturalmente uso el término discurso en la acepción del gran crítico ruso.

<sup>28</sup> “De tener que estar al lado de alguien, me pondría junto a Pío Baroja”, le confesaba Marsé a Campbell. Cf. F. Campbell: *Infame turba*, 222.