



Identidades, parodia y carnavalización
en

El amante bilingüe de Juan Marsé

Marta Arana y Carolina Castillo

mbamdp@hotmail.com castillo@mdp.edu.ar

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina



El presente trabajo tiene por objeto perfilar una lectura crítica de la novela *El amante bilingüe* [1990] de Juan Marsé, con miras a configurar su inscripción en la

serie narrativa española del posfranquismo, tomando como punto de partida la guerra civil española del '36 y como punto de llegada la apertura democrática posterior al '75, luego de la muerte de Franco.

Por otra parte, se trata de observar el modo en el que el procedimiento paródico se pone de manifiesto en el espacio de la textualidad -en tanto forma posible de la estructura polifónica o del dialogismo bajtiniano, que caracteriza a la novela moderna-, atendiendo particularmente a los rasgos carnavalescos que a partir de dicho recurso se ponen en juego.

Por último, hemos de considerar -en función de la dicotomía propuesta desde el título de la novela- el tema de la diglosia cultural en el espacio de Cataluña, en función de la constitución de una identidad social que se pretende homogénea.

En el sentido de incluir la novela de Juan Marsé en la serie narrativa española contemporánea, debe considerarse en primera instancia la etapa del “realismo tremendista”, desarrollado hacia los años cuarenta -en el contexto inmediatamente posterior al de la guerra civil-, y del “realismo social” -adoptado por sus autores a partir de la década del cincuenta con el objeto de dar cuenta del contexto social y político reinante, así como de representar al mundo popular y campesino, apelando a la denuncia y el compromiso-. Nos referimos, en este sentido, a textos como *La familia de Pascual Duarte* [1942]

de Camilo J. Cela, en el primero de los casos, y a *Réquiem para una campesino español* [1950] de Ramón J. Sender, en el segundo de los tipos mencionados.

En una etapa intermedia de producción ha de señalarse aquel “realismo estructural” que se inaugura hacia los años sesentas, como propuesta de experimentación narrativa con cierta tendencia a la incomunicabilidad, que pone de relieve el trabajo sobre el aspecto formal del texto -en contraste con las formas “miméticas” de representación acuñadas por las tendencias inmediatamente anteriores-, atendiendo al uso del lenguaje y a sus posibles combinaciones. En este sentido, y operando fundamentalmente contra el “populismo” propio del realismo social, se impuso una técnica de introspectiva psicológica como reacción frente a ciertas formas propias de la denuncia combativa. Estas formas representativas fueron suplantadas por una suerte de relatos desintegradores que privilegian la originalidad en la estructura relato, poniendo en primer plano la cuestión lingüística y la arquitectura compositiva.

Superado este período de experimentación narrativa y finalizado el régimen franquista hacia el ‘75, a partir de la muerte de su figura máxima, se inicia una nueva etapa realista en la serie española contemporánea, que representa una vuelta definitiva a la *narratividad*. En este sentido, el contexto histórico-cultural será determinante. Ha desaparecido la censura, se vive en democracia, es un momento de crecimiento y expansión para los *mass media*, en tanto los autores se han alejado del compromiso social para volcarse a la narración de experiencias personales, sesgadas por un tono intimista.

Es esta una etapa narrativa heterogénea por donde se la mire, tanto en lo generacional, como en lo temático y genérico. Sin embargo, un común denominador define y aúna a los autores del período posfranquista: se trata de una literatura de la “libertad”, que a través

del recurso de la intriga y a partir del placer de volver a “contar historias”, es capaz de captar *nuevamente* al gran público lector. De este modo, novelas del género policial, de ficción histórica, de *no ficción*, cargadas de erotismo, humor o ironía, relatos de mujeres, narraciones de tramas folletinescas o historias cruzadas por el recurso de la parodia, serán los exponentes de esta etapa claramente *posmoderna*, que recupera los vestigios del pasado o retoma los cauces del realismo desde un lugar “otro”. Precisamente, a partir de la puesta en crisis de la noción de sujeto, la negación de la unidad y los absolutos en torno de la realidad circundante, así como desde el quiebre en lo que hace a las propuestas de homogeneización sociocultural. En definitiva, “nada es lo que parece” pues nos encontramos frente a una realidad que, avanzado el siglo XX, se nos presenta en términos dinámicos.

La nueva literatura -es dato esencial- no se siente acosada por los fantasmas de la originalidad y la innovación continua, ni se propone llamar la atención sobre si misma en tanto tal literatura. En especial, no intenta darle al lenguaje brillos superficiales, sacrificando al ídolo de la verbalidad: le contenta más la templanza expresiva, una diafanidad discretamente coloreada por el sentimiento.¹

En esta última etapa de producción narrativa se inserta la novela *El amante bilingüe*, de Juan Marsé. Dicho relato desarrolla la historia de Juan Marés, un catalán de clase baja que ha logrado ascender social y económicamente a partir de su casamiento con Norma, dama de la clase alta barcelonesa.

La historia se inicia el día en que Juan/Joan Marés encuentra a Norma en su departamento con un amante-lustrabotas, día en que ella se marcha para siempre, abandonándolo a su suerte y dando por tierra la relación que desde hace cinco años han mantenido juntos.

A partir de este suceso, la personalidad del protagonista comienza a resquebrajarse, su identidad a trasmutarse y su aspecto físico a travestirse. Marés busca por todos los medios recuperar a Norma, y para ello se vale de su mayor debilidad: el gusto por los *charnegos* - inmigrantes españoles empobrecidos provenientes de Murcia, Andalucía, etc.-. De este modo y bajo la apariencia de un músico ambulante, adoptará diversos personajes que le permitirán un mínimo acercamiento a la mujer de la que ya no es dueño.

En principio, con el objeto de poder ver a Norma en la calle o esporádicamente oírla por teléfono, las máscaras y disfraces adoptados serán de lo más variados:

Carteles callejeros:

- “Pedigüeño charnego sin trabajo, ofreciendo en Cataluña un triste espectáculo tercermundista. Favor de ayudar”.
- “Fill natural de Pau Casals, busca una oportunidad”.
- “Músico en el paro, reumático y murciano, abandonado por su mujer”.
- “Músico catalán expulsado de la TV en Madrid”.
- “Ex secretario de Pompeu Fabra, charnego y tuerto y sordomudo”.

Por teléfono:

- Dueño de un almacén de prendas de vestir y ropa interior.
- “Juan Tena Mores”, dueño de un comercio de accesorios para el automóvil. ²

Avanzado el relato, y habiendo sufrido un accidente que le desfigura el rostro, el protagonista toma la decisión de cambiar definitivamente su fisonomía, abandonar el rol de músico y mendigo callejero, y acercarse a Norma bajo otra identidad. Para ello, Marés resuelve tomar el nombre de un amigo murciano de la infancia: Juan Faneca. En este punto la narración toma un giro definitivo, en tanto el personaje abandona las máscaras temporarias para adoptar definitivamente otro nombre, otra fisonomía y otra actitud, que le permiten salirse del ocultamiento.

Si bien existen múltiples datos en el texto que nos permiten establecer ciertas líneas de continuidad entre el autor empírico y su personaje, tales como el juego con el apellido “Marsé” y su anagrama “Marés”, la fecha de nacimiento de ambos -que nos remite al año 1933-, la procedencia catalana y sus orígenes de clase baja, tal vez el punto más significativo, en lo que hace a esta estrategia especular entre realidad / ficción, sea el que remite a la metamorfosis en torno de las identidades de Juan Marés así como de Juan Marsé. Nos referimos a la estructura circular que permite vincular a “Juan Marsé” con su *alter ego* “Juan Marés”, al personaje de ficción “Juan Marés” con su doble / opuesto “Juan Faneca”, y a “Juan Faneca” -el destino último de Marés y su verdadera identidad- con los “Faneca Roca”, apellido de los padres biológicos del autor, hijo adoptivo de los Marsé. Este sería el primer nivel de tensión entre identidades diversas que pone en evidencia *El amante bilingüe*.

En este sentido vale decir que, para Lacan, durante el período correspondiente al “Estadio del espejo”, instancia en la cual el niño constituye su “Yo”, éste se identifica con algo que -en principio- es *imaginario* y *otro*. En este proceso de identificación se produce una transformación interna mediante la cual el sujeto asume “una imagen” que, para el caso de la novela de Marsé, se encuentra en correlato con la elección definitiva de otra identidad que el sujeto realiza al constituirse en Juan Faneca.³

Los espejos son para la novela un elemento determinante, tanto como las máscaras y los disfraces, en lo que hace a la conformación de la nueva identidad que el protagonista adopta avanzado el relato. Los diálogos con un *otro*, que representa Faneca, significan una indagación en la propia conciencia e identidad fragmentada.

En el juego de dualidades que se presenta en el texto, el espejo viene a mostrarnos la posibilidad de una nueva instancia de duplicación, del mismo modo que el movimiento pendular entre el nombre propio y el nombre adoptado, así como la alternancia entre los espacios físicos por los que transita el protagonista: centro y periferia de la ciudad, o el juego entre pasado y presente, niñez y adultez, que propone un relato que avanza dando saltos en retrospectiva. Así pues, con relación a la problematización de la identidad -en términos culturales tanto como individuales- abordada por el relato de Marsé, no resulta casual la dedicatoria que el autor le hiciera a la novela:

Para Berta y para mis *otros* padres y mi *otra* hermana, *al otro lado del espejo*.⁴

La cuestión de la identidad está dada en diversos planos que convergen finalmente en la configuración de un personaje con características duales, pero a la vez complementarias. Superado el nivel primario de tensión -en lo que hace a los nombres reales y ficticios, que ponen en correlato la historia del personaje y de su autor-, hemos de señalar un segundo nivel que se nos presenta a través del título de la novela: *El amante "bilingüe"*.

Desde esta perspectiva, el personaje de Juan Marés resulta paradigmático en un nivel de descripción cultural, por lo tanto puede ser considerado como un "tipo" -en el sentido de Lúckacs- que pone de manifiesto una instancia de conflicto dentro del espacio social en el que se encuentra inserto, en este caso la comunidad catalana.

El *bilingüismo* presentado desde el inicio del relato, la cuestión de la diglosia cultural y la puesta en tensión de las hegemonías y las diferencias socioculturales, es la problemática central planteada por el texto de Marsé, a través de la representación de una Barcelona esquizofrénica que pregona la homogeneización lingüística pero debe convivir inevitablemente con la presencia de los inmigrantes españoles, despectivamente tildados de *charnegos*, que atentan contra el programa de estandarización.

En lo que hace al problema del uso de la lengua oficial y la presencia de ciertas grietas o filtraciones lingüísticas, que ponen de manifiesto el fracaso de una política de separación respecto de la lengua castellana, debe destacarse el hecho de que la lengua empleada por estos inmigrantes representa no solo la marginalidad respecto de la lengua oficial de Cataluña sino que también respecto del castellano peninsular, en tanto tampoco emplean la lengua castellana oficial, sino ciertos tipos dialectos propios de las zonas de origen:

[Faneca habla con Norma] -*M'alojo* en la pensión Ynes. Está en el barrio más cerca del cielo que *uzté* haya visto jamás, en la misma calle donde Joan y yo nos criamos. Verdi trescientos doce. *E* una pensión modesta del año de *maricastaña* que lleva una gente *mu* buena y *mu* simpática. Estoy allí desde que regresé de Alemania, ¿*zabuzté?*, porque en Barcelona ya no tengo familia... La llamaré para darle el teléfono de la pensión y para invitarla a una copa. Si se digna *uzté* venir será bien recibida, la llevaré a una tabernita que conozco *mu resalá...* ⁵

El texto juega permanentemente con el problema de la construcción identitaria, en un nivel de experiencia personal y subjetiva, pero simultáneamente en lo que hace a una experiencia colectiva, emergente de ciertas políticas de Estado.

Por una parte se trata del interrogante a cerca de la propia existencia, en torno de los orígenes y la herencia del nombre, que nos liga con una historia familiar y con una genealogía. Desde esta perspectiva se ponen de manifiesto los intereses y valores que nos definen desde nuestra propia individualidad, y que justifican las elecciones personales y las opciones en los modos de vida.

Por otra, se trata de la inserción del individuo en un medio sociocultural y la adecuación -como ser social- a las reglas que el contexto le impone. Nos referimos a su inscripción dentro de una cultura y su relación con los otros.

En el sentido de lo anteriormente expuesto, debemos señalar que el término *Identidad* es de por sí impreciso y problemático, su uso frecuentemente resulta confuso, polisémico y emotivamente cargado tanto en el lenguaje corriente como en el político. *Identidad* deriva del latín *idem*, que significa "lo mismo" y de esta manera alude oposicionalmente a "lo diferente" o "lo otro".

Pablo Vila, en el *Diccionario de Ciencias Sociales* de Torcuato Di Tella, plantea el tema de las *identidades culturales y sociales* diferenciando: a) el sujeto del iluminismo (sujeto soberano), b) el sujeto sociológico (sujeto formado en relación a "otros significativos") y c) el sujeto posmoderno (sujeto relacionado a la "desestabilización", a la diferencia y a la multiplicidad de identidades).⁶

Elizabeth Jelin, por su parte, analiza la *identidad* como construcción histórica apelando al tópico de la memoria. La pregunta por la identidad (¿quién soy? ¿quiénes somos?) tiene dos referentes necesarios: por un lado, una referencia a la alteridad, a otros/as diferentes de nosotros/as, que permiten definir por contraste lo que nos distingue; por otro, una referencia a la temporalidad y a la memoria.

En tal sentido, señala que las *identidades colectivas* y los sentidos de pertenencia a comunidades no son esencias inmutables, sino que se construyen históricamente a partir de procesos sociales y culturales, de diálogos y encuentros entre el sujeto o grupo y diversos/as otros/as. Al mismo tiempo, la noción de *identidad* nos remite a una continuidad y permanencia a lo largo del tiempo. No se puede hablar de identidad sino a partir de reconocer que ese "Yo", o ese nosotros/as de hoy, es "el mismo" que el de ayer, además de proyectarse en un futuro.⁷

El texto de Marsé aborda estas tensiones a través del procedimiento paródico y el recurso de la carnavalización, subvirtiendo el orden establecido y apelando a la ironía como discurso contestatario. De este modo, pone en evidencia la heterogeneidad sociocultural y discursiva -con el consiguiente quiebre en la identidad colectiva- a partir del uso de la lengua, las clases sociales, las ocupaciones y profesiones de los personajes, los espacios. Las dualidades que definen y estructuran la historia se vinculan con el carácter dialógico de la novela descrita por la teoría de Mijail Bajtin, y es a partir de allí desde donde opera el recurso de la parodia y la carnavalización como una de sus formas típicas.⁸

Se parodian por una parte las políticas gubernamentales tendientes a la constitución de una única y homogénea identidad catalana, que los defina y distinga como pueblo y comunidad, frente al resto de España. Debe señalarse en este punto la importancia que cobra el personaje central de Norma quien, precisamente en su rol de sociolingüista, se encuentra a cargo del "Plan de normalización lingüística en Cataluña". Ocupación que le permite al protagonista establecer ciertos acercamientos telefónicos, a partir de la consulta de cuestiones vinculadas al uso del idioma:

[Marés al teléfono, habla con Norma] -Llamo por una consulta.
Miruzté, tengo unos almacenes de prendas de vestir y ropa

interior con rótulos en castellano para cada sección y quiero ponerlo en catalán, por si acaso... Y zabeusté cómo las gastan esos malparidos de Terra Lliure...⁹

El clima de la época, en torno a la implementación de las medidas tendientes a un definitivo cambio cultural en Cataluña y sus repercusiones, recorre transversalmente la novela tanto a partir de los comentarios del personaje con relación a los manifestantes catalanes que claman por la reforma, como así también desde la mención al accidente que él mismo sufriera -producto de la explosión de una bomba Molotov que le desfigura el rostro- en ocasión de que cierto grupo extremista ejerciera su violencia en las calles de Barcelona.

En esta dirección y con la intención de no perder de vista el tema central de la identidad, que estructura la novela de Marsé desde diversas perspectivas, hemos de apuntar que los “fundamentalismos” que definen ciertas defensas acérrimas de las identidades colectivas -tal como lo sostiene el antropólogo George Balandier- pueden ser explicados desde el análisis de la represión de dichas identidades. El autor se refiere a los casos más analizados en la contemporaneidad -la ETA en España, el IRA en Irlanda-, atendiendo al hecho significativo de que dicha represión -frente a la amenaza que significa un quiebre en la identidad de la comunidad- conduce a un repliegue de estos fundamentalismos que se traduce indefectiblemente en una vuelta con violencia.¹⁰

El hecho de “ser catalán” implica representar y defender la identidad, no basta con heredar una procedencia pues se trata de hacer explícita una *supuesta* esencia inmutable y perdurable que existe implícitamente en todo “lo catalán”. La novela parodia esta creencia e intenta por todos los medios establecer una desmitificación de la misma, tal como Stacey Dolgin lo ha planteado en su estudio *La novela desmitificadora española (1961-1982)*.

La parodia se presenta como una forma de crítica sociocultural, como respuesta disidente frente a la “palabra ley”, que pone de manifiesto la presencia de dos ideologías o discursos en pugna, los cuales se disputan un espacio de poder simbólico. La referencia es siempre el discurso canónico u oficial y va de ello su naturaleza contestataria. En el caso de Marsé, varios son los objetos de interés sobre los cuales se sostiene este discurso dialógico. En su novela se parodia no sólo la cuestión de la normalización lingüística, sino que también otras referencias tales como: el discurso amoroso del folletín, las telenovelas, el discurso fundamentalmente marxista de la “lucha de clases” que se presenta no ya a través del trabajo y la clase proletaria, sino que por medio del contrato de matrimonio entre un hombre de clase baja y una mujer de la alta sociedad catalana. El bilingüismo es también objeto de parodia a partir de la capacidad “ventrílocua” que posee el protagonista, quien por otra parte habla perfectamente catalán -en correspondencia con sus orígenes-, a la vez que representa diversos personajes inmigrantes, de acuerdo con la ocasión, adhiriendo de este modo al *argot* que a éstos los caracterice. Los tipos culturales y los disfraces adoptados significan además una caricaturización, exageración o deformación de las diversas clases de inmigrantes que pueblan el espacio de Barcelona, a la vez que funcionan como una suerte de “estereotipos”, en algunos casos prácticamente esperpentizados.

Por otra parte, resulta propio del procedimiento paródico la recurrencia a estrategias de tipo especular, entre las cuales pueden señalarse las inversiones, los paralelismos y las duplicaciones. Pues bien, bastan como ejemplos la figura de un Marés “catalán” que opta por la identidad de un Faneca “murciano” para pensar la novela en términos de inversión y a la vez “complementariedad” entre los opuestos, puesto que el *doblo* o la *otredad* representada [Faneca] es todo lo que el protagonista [Marés] no es o no se atreve a ser. Digamos que Marés adopta la personalidad de Faneca como

producto de un juego de contrarios, por el cual la “productividad” se encuentra en aquellas características que él no manifiesta y que, paradójicamente, son las que atraen a Norma, todas ellas sintetizadas en la figura del *otro*.

Sin embargo, Faneca tiene los mismos gustos que su desdichado amigo Marés, incluida Norma, y esto representa un tipo de duplicación que puede pensarse en términos de paralelismos. No resulta casual tal coincidencia, pues Faneca representa el rostro de Marés en el espejo, su origen y destino último, la verdadera identidad enmascarada de Joan Marés. Recordemos el epígrafe que Marsé escogiera para introducir su relato:

Lo esencial carnavalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara.

Machado.

Es de notar, lo diremos con palabras del sabio Jorge Luis Borges, que la novela se construye sobre la idea de “*el otro, el mismo*”, o para decirlo en términos simbolistas y desde el lugar de enunciación de *los malditos*, a partir de la imagen de “yo es otro” [Rimbaud, S.XIX]. En definitiva, qué representa la imagen que nos devuelve el espejo, sino la del *otro*, que es en sí misma el *yo* (*moi* o el yo del narcisismo, en términos psicoanalíticos).

En lo que hace al tema de la identidad fragmentada, es posible rastrear múltiples guiños en el texto que remiten metafórica o alegóricamente a otros significantes. De este modo, la historia del personaje de orígenes humildes que debe enmascararse para sobrevivir, nos remite a la tradición de la picaresca española, más precisamente a *El Lazarillo de Tormes* [S.XVI]. Varios son los puntos de coincidencia con dicha serie literaria: la búsqueda de ascenso social como motor de las acciones, la mendicidad ejercida por el personaje en tanto recurso de subsistencia o la forma autobiográfica

como vía de autojustificación que, en el caso del protagonista de *El amante bilingüe*, se produce a través de la escritura de los cuadernos personales.

Por otra parte, el edificio Walden-7 -lugar en que habita el personaje de la novela- se carga de sentido en función del devenir de la historia narrada, tanto como a partir de lo que la estructura edilicia representa en el contexto de la historia urbana de Barcelona. La construcción arquitectónica emerge como emblema de la cultura catalana, a la vez que se vincula especularmente con la crisis existencial del personaje. El Walden, construido hacia 1974 por el famoso arquitecto Ricardo Bofill¹¹, en el predio de una ex fábrica de cemento -solar industrial de la periferia-, se constituye en símbolo de una época y de un proyecto de vida que se funda en la puesta en relevancia de la comunicabilidad entre las personas así como en la experiencia de la vida comunitaria, contemplada en el planeamiento y diseño de dicha estructura edilicia, pensada en términos de una “Ciudad en el Espacio”. Este proyecto setentista representa uno de los diseños más pretensivos del *Taller de Arquitectura*¹², grupo de trabajo interdisciplinario conformado por ingenieros, psicólogos, filósofos y arquitectos, nucleados en torno de proyectos habitacionales, rascacielos, hoteles, oficinas empresariales y modernas ciudades, así como de grandes infraestructuras para el transporte público (estaciones de trenes de alta velocidad, por ejemplo), equipamientos culturales (museos, auditorios), deportivos y comerciales.¹³

Las rajaduras y resquebrajamientos que la fachada del Walden irá sufriendo paulatinamente, a partir de los años siguientes a su inauguración, se relacionan con el proceso de desmoronamiento que padece el personaje de Marsé, luego del abandono de Norma:

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.¹⁴

En esta misma línea, el proyecto de vida “progresista” que significa la ocupación de un piso en el Walden a mediados de la década del setenta -representado en el espacio de lo textual por la historia compartida entre Norma y Joan-, fracasa del mismo modo que fracasa la convivencia de la pareja.

La fachada del edificio se presenta -en el campo de la escritura- como una máscara “no humana”, que paulatinamente adopta formas camaleónicas del mismo modo que lo hace el rostro de Marés. Icono de una época y metáfora de la desintegración del protagonista, el Walden-7 emerge en el espacio de lo textual como un elemento altamente cargado de significación:

La ventana estaba abierta y brillaban en la noche enjambres de luces, un parpadeo neurótico que se extendía hacia Esplugues y Cornellà, el otro lado de la autopista efervescente. Abajo, en torno al edificio, las losetas desprendidas del revestimiento se estrellaban contra el suelo a intervalos regulares, produciendo un leve chasquido en las simas de la noche, casi un gemido. Y Marés evocó a Norma y los primeros días que vivieron aquí, la felicidad compartida, los sueños. También este camaleónico edificio, que albergó tantas ilusiones en los años setenta, fue a su vez un sueño: un habitáculo concebido para la pareja antiburguesa y no conformista que Norma había imaginado representar ante sus amistades, un edificio, según su creador erigido para propiciar otras formas de vida y de relación y no sólo las de la pareja tradicional, para exaltar la libertad del individuo y la convivencia en comunidad...

Todo se había ido al traste, y Marés aún se preguntaba por qué oyendo caer las losetas en las tinieblas del exterior.¹⁵

Enrique Murillo, en su artículo “Arte de la variación”, sostiene precisamente que a partir del estado de incertidumbre sembrado en torno de la identidad que propugnan los textos de la nueva narrativa española, se trata de revisar la propia historia, en pos de descubrir la verdad del sujeto:

A la vieja pregunta del “¿quién soy yo?”, la nueva narrativa nos responde: “soy ficción, soy una historia que me cuento a mí mismo” [y] si las cosas no salen tal como me había propuesto es posible que yo no sea el que me imaginaba, que la historia que de mí mismo me cuento sea un cuento que tengo que corregir.¹⁶

Así pues, en la novela de Marsé se trata de poner en escena el binarismo conflictivo del yo / otro y del ser / parecer, al que tan bien le sienta el procedimiento paródico y -a través de este- el recurso de la carnavalización. En términos de “parodia carnavalesca” hemos de señalar que sus dos dispositivos básicos son la risa y la máscara - según Jesús Martín-Barbero-, los cuales funcionan como elementos desestabilizadores e irreverentes, que pretenden disolver las jerarquías y engañar a la autoridad¹⁷. Dicha risa (humor) se encuentra estrechamente vinculada a aspectos sexuales / grotescos, que tienen que ver con la valoración del cuerpo como vía de liberación y expresión. Cierta privilegio en el relato de Marsé sobre escenas de tipo eróticas, en alguno de los casos grotescas, nos remiten a este tipo de mecanismos liberadores (vale recordar, en este sentido, el valor que cobra el carnaval en el contexto de la Edad Media).

Tal como lo hemos sostenido a través del presente trabajo, la novela significa en sí misma el espacio propicio para el devenir

carnavalesco. De este modo, se pone de manifiesto un tiempo de enmascaramiento que debe alcanzar su fin para permitir la recuperación del verdadero rostro del protagonista, el cual retorna finalmente a su identidad primera, anterior a la vida con Norma. La escena puede pensarse a partir de la imagen de la noche de San Juan, recreada por el cantautor Joan Manuel Serrat en “Fiesta”:

Hoy el nombre y el villano
el prohombre y el gusano
bailan y se dan la mano
sin importarles la facha.

[...]

Y con la resaca a cuestas
vuelve el pobre a su pobreza
vuelve el rico a su riqueza
y el señor cura a sus misas.

Se despertó el bien y el mal
la pobre vuelve al portal
la rica vuelve al rosal
y el avaro a las divisas.

[...]

Por una noche *se olvidó*
*que cada uno es cada cual.*¹⁸

* Las autoras agradecen muy especialmente al *Taller de Arquitectura*, de Ricardo Bofill (Barcelona - España), las ilustraciones y planos del Edificio Walden-7 remitidos a los efectos del presente trabajo de investigación.



© Ricardo Bofill.

NOTAS.

¹ RICO, Francisco. "La literatura de la libertad", en: RICO, Francisco (Ed.). *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona: Crítica, 1992.

² MARSÉ, Juan. *El amante bilingüe*, Barcelona: Planeta, 1990.

³ D'ANGELO, Rinty y otros. *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires: Lugar, 2000.

⁴ Ob.Cit. MARSÉ. El subrayado es nuestro.

⁵ Ob.Cit. Idem.

⁶ DI TELLA, Torcuato. *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires: Emecé, 2001.

⁷ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

⁸ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974 / *La poética de Dostoievski*, México: FCE, 1984.

⁹ Ob.Cit. MARSÉ.

¹⁰ BALANDIER, George. *El poder en escena*, Barcelona: Paidós, 1994.

¹¹ Ricardo Bofill nació en Barcelona en 1939. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y posteriormente en la Universidad de Ginebra. En 1963 reunió a su alrededor un grupo interdisciplinario, creando de este modo un equipo internacional, hoy día ampliamente reconocido por sus 38 años de experiencia. Muchos proyectos construidos alrededor del mundo demuestran su capacidad de actuar en armonía con otras y diversas culturas. Ver: <http://www.bofill.com>

¹² *Taller de Arquitectura*: Avda. Industria, 14 - 08960 Sant Just Desvern - Barcelona.

¹³ Entre los proyectos más relevantes del *Taller de Arquitectura* pueden mencionarse el Aeropuerto de Barcelona (1988), la sede en Bélgica de Swift (1989), el Teatro Nacional de Cataluña (1997) y el ProjeT 2000 - rascacielos de Chicago (2000).

¹⁴ Ob.Cit. MARSÉ.

¹⁵ Idem.

¹⁶ MURILLO, Enrique. "Arte de la variación", en: RICO, Francisco. Ob.Cit.

¹⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.

¹⁸ El subrayado en nuestro.

© *Marta Arana y Carolina Castillo 2003*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

