

chaval Marés con Villa Valentí, la torre modernista donde nació Norma, explicita el narratorio 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 espejeando 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 metafictivos (elementos del relato en rimer 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 novelesca¹³, consiguiendo introducir en la linealidad 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 Bajtín¹⁴. El texto de la novela —nutrido por estos cuadernos— deviene en un ámbito en el que resuenan varias voces (la confesional de Marés narrador, la esquizofrénica de Marés protagonista y la sarcástica del narrador del relato); la palabra de Marsé ya no es monológica, existe la pluralidad de voces, existe la *polifonía*, expresión sincrética de la conciencia dialéctica de una época. *El amante bilingüe* revela de este modo la oscilación creadora del gran novelista barcelonés entre la ironía y la dialéctica¹⁵ 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 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 primero¹⁶.

En 1986 Marés es «un hombre de cincuenta y dos años»

¹³ A. Vilanova: «Nathalie Sarraute y la era de la sospecha», *Destino*, 1311 (22-IX-1962).

¹⁴ Cf. M. Bajtín: Teoría y estética de la novela (Madrid. Taurus, 1990).

¹⁵ 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, una excelente novela social, pero ya no derecha, ya no «objetiva» sino más bien (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].

¹⁶ 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).

[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, Serafin—, 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 sus 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 Amores¹⁷, dice llamarse en una ocasión— para notar la voz de 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 estructuralistas¹⁸— y a la esperpéntica escena del Café de la Opera durante el carnaval. En ambos casos Marés se cubre con una máscara que progresivamente se va acercando más a la figura de su pesadilla, a Juan Faneca.

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 son 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:

¹⁷ Ningún lector de Marsé pasará por alto el referente irónico de los nombres de los principales personajes: Marés (Marsé); Norma y su normalización lingüística («no olvidés que Norma es sociolingüista 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.

¹⁸ En la primera parte de la novela tal vez el único suceso narrativo que puede 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.

Parles una mica de català, supongo... [le dice el señor Valentí] —Una mica pero malamente— simuló 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 zarrapastroso:

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 quebrantamientos 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»¹⁹:

El sociolingüista 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

¹⁹ M. Bajtín: Problemas de la poética de Dostoievski (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 95.