

galleta o un terrón de azúcar, pero el charnego fulero optó por no hacerle caso [206]²⁰.

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 desahuciada —la de Marés— sino a un nuevo pulso que el narrador no duda en subrayar²¹. De ahí que al aire de su nueva personalidad conquistada desee «dejar a la señora de 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 barretina 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 novela²². Discurso e historia se ensamblan en los emblemáticos sintagmas que cierran, a través de la voz de Faneca, el texto narrativo:

vaya uzté con Dió 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 el modo y manera de uno de los narradores de *Un día volveré* mantiene «el dedo en el gatillo de la memoria»²³. 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 de 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 gran 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].

²⁰ Tal vez sea este el lugar oportuno para advertir la intertextualidad que Valls Verdú guarda con el sociolingüista Vallverdú del relato Noches de Bocaccio, descubridor del chorizo de las letras gracias a su espabilada nariz detectora de charnegos: «Me llamó la atención», 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).

²¹ Creo que la única ocasión de 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 (Paris: 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 cómo 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.

²² 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).

²³ J. Marsé: Un día volveré (Barcelona: Seix Barral, 1989), 315.

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

El Marés protagonista del cuaderno tiene doce años. Sus amigos son: «Faneca, David y Jaime» [38] según este cuaderno que olvida el 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» [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 emborrachan de vino, llorando de emoción lírica y de nostalgia alrededor del viejo piano [39].

La identidad del Marés de *Historia de detectives* y del protagonista de *El amante bilingüe* es absoluta. Las intertextualidades, 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 cronotopo²⁴ de la pensión Ynes, presente también en el relato que encabeza *Teniente Bravo*²⁵) se deduce por vía de Roca y de Marés, cuya sorprendente iden-

tidad en los recuerdos es una apelación a la mano autorial de Marsé, el ambiente sórdido y decrepito, triste y nostálgico de la familia de 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 del Lincoln, el 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 ocasión²⁶— escuchamos la polifonía de voces que, mediante el viaje a los infiernos de un derrotado, ofrece el realismo sarcástico y esperpéntico, deformante

²⁴ 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).

²⁵ 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 «sabiñondos 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?

²⁶ S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 86.

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— «conci-be un héroe como un *discurso*. Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigiendo al héroe como a un discurso y por lo tanto su orientación es *dialógica*»²⁷. Y en ello reside lo más irritante de esta novela, cuya invención formal lejos de oponerse a las de identidad realistas y barrojanas²⁸ del gran novelista barcelonés, es la condición —como decía Butor— «*sine qua non* de un gran realis-

mo más a fondo»²⁹, capaz de representar sarcásticamente la realidad en que vivimos.

Adolfo Sotelo Vázquez

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

²⁸ «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.

²⁹ M. Butor: «La novela como búsqueda», *Sobre Literatura*, I (Barcelona: Seix Barral, 1967), 10.

