

tación sensible, en palabras, imágenes, ideogramas. El concretismo textual haroldiano deviene ahora una educación «do instinto» que ha de realizar su aprendizaje en ésta época final de la modernidad, de forma bien inversa al decir originario de la poesía: tomando ya la sobrenaturaleza tejida por las diversas épocas y espacios como materialidad o verdadera naturaleza en la que los cinco sentidos reaprenden su misma condición sensual y edifican su sentido.

La apropiación que hace el poeta español Andrés Sánchez Robayna de esta singularísima obra alcanza el mismo sentido que la práctica transcreadora llevada a cabo por Haroldo de Campos. Andrés Sánchez Robayna conoce, como revela su actividad traductora (Wallace Stevens, Giuseppe Ungaretti, Francis Ponge o Salvador Espriu), que la incorporación de textos esenciales de la tradición cultural de Occidente amplía de forma considerable las posibilidades expresivas de nuestra lengua. Su actividad traductora es de este modo crítica y creadora, pues los poemas ajenos al castellano sólo llegan a formar parte de la lengua en la medida en que son leídos desde posiciones poéticas que incluyen, en la *traslation*, una tradición activa. La misma poesía del español no está ajena a los intereses que se encuentran en la poética haroldiana el mismo lema poundiano *Make it New* lo ha utilizado en diversos textos críticos; o su atención a la insoslayable experiencia mallarmiana de *Un coup de dés*, si bien su apropiación lectora del barroco se despliega por caminos diferentes. En suma, *La educación de los cinco sentidos* incluida en la Biblioteca Ambit, que el mismo Sánchez Robayna dirige, incorpora por primera vez al castellano —existen sin duda traducciones parciales de obras de Haroldo de Campos, como las realizadas por Héctor Olea o Eduardo Milán— un libro completo de un escritor que realiza desde los años finales de los 40 una producción literaria central en el mundo contemporáneo y que nuestra lengua no puede continuar ignorando.

Nilo Palenzuela

Historia, discurso y polifonía en *El amante bilingüe* de Juan Marsé

lo que se niega no es la calidad
del texto... sino su *naturalidad*

(Roland Barthes, S/Z)

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»¹.

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 Guinardó* (1984) es más bien un relato largo y *Teniente Bravo* (1987), un conjun-

¹ S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», *España Contemporánea*, 2 (1988), 100.

to 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 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 Sender, 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»². La segunda tiene que ver con las íntimas relaciones que elementos de la *Historia*³ 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...⁴

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 una mierda»⁵ 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*⁶ con ella: «lo esencial carnavalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara»⁷. 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 «otredad», la alteridad, frente a producciones culturales que asientan la cohesión y el orden»⁸.

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:

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 catalanujo monolingüe y celoso? ¿Qué tenía él que ver con toda esa gente? [213].

² J. Marsé: «Primera imagen, primer latido», *El Sol* (5-X-1990).

³ 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.

⁴ J. Marsé: «Historia de detectives», *Teniente Bravo* (Barcelona: Seix Barral, 1987), 31.

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

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

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

⁸ 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.

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 veinte 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»⁹, continúa 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 —cercas incluso a las que se utilizan en la denominada ficción posmoderna¹⁰— 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»¹¹.

II

La historia de la última novela de Marsé se vertebra en torno a un joven catalán de origen humilde casado con Norma Valentí, un 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 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»¹²); 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 reconquistar 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 el séptimo ocupados por los cuadernos que ha escrito el propio protagonista Joan Marés, y que llegaran 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 resultados 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 narratario 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 [9-10]

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 de 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

⁹ F. Campbell: «Juan Marsé», *Infame turba* (Barcelona: Lumen, 1971), 223.

¹⁰ 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», *Insula*, 512-13 (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.

¹¹ S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 101.

¹² S. Amell: «Conversación con Juan Marsé», 88-9.