

FRAGMENTACIÓN Y DUALIDAD EN *EL AMANTE BILINGÜE* DE JUAN MARSÉ

Por María Pía Pasetti

*El amante bilingüe*¹ (1990) de Juan Marsé es una novela que pone en crisis ciertas nociones estrechamente relacionadas con el pensamiento cartesiano, como la univocidad del sujeto y los absolutos alrededor de la realidad circundante. Utilizando una frase que Darío Villanueva aplicó a la nueva narrativa española, este texto “siembra incertidumbre en los terrenos de la certidumbre” (Villanueva 1992), por lo que en el presente trabajo se analizará cómo se aniquila la concepción de univocidad del sujeto y de la lengua proponiendo, en cambio, la fragmentación y dualidad.

En lo que refiere a la lengua ya el título de la obra resulta más que representativo: *El amante bilingüe*. Si se piensa en el adjetivo, éste hace referencia al bilingüismo que, según el Diccionario de la Real Academia, significa “el uso habitual de dos lenguas en una misma región o por una misma persona”. Al mismo tiempo, en la novela se pone en evidencia el conflicto dentro del espacio social en el que se encuentra inserto, la comunidad catalana, donde se presenta el mentado bilingüismo, la diglosia cultural y la puesta en tensión de las hegemonías y diferencias socioculturales. Esta será la problemática central planteada en el texto, a partir 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, debe destacarse el hecho de que la lengua empleada por estos inmigrantes representa no sólo la marginalidad respecto de la lengua oficial de Cataluña, sino que también respecto del castellano peninsular, en tanto que tampoco emplean la lengua castellana *oficial*, sino ciertos tipos propios

¹ Todas las citas corresponden a Marsé, Juan (1990). *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta.

de la zona de origen. Así, tanto el título de la novela como las circunstancias sociales e históricas que lo rodean, hacen referencia a una dualidad lingüística conformada por el catalán y el castellano y, al mismo tiempo, por el castellano y sus diversas variaciones. Es decir que de esta manera se conforma una primera aproximación a la ruptura de la homogeneidad y univocidad de la lengua, hablándose ya no de una “única lengua”, sino de dos y hasta de tres o más (a propósito de las variables del castellano peninsular).

Este conflicto se presenta constantemente a lo largo de la obra, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

a) La deformidad del rostro del protagonista, debida a “un grupo de exaltados nacionalistas catalanes que recorría las ramblas en manifestación y lanzó un cóctel “Molotov-Tío Pepe junto a él” (Marsé: 21).

b) Los constantes llamados que realiza Juan Marés (bajo la voz de un supuesto charnego) a la oficina del “Plan de Normalización Lingüística” para que lo ayuden a traducir los carteles en castellano de su supuesto negocio al catalán ya que “esos hijos de puta del movimiento Terra Llivre son capaces de prenderle fuego a mi establecimiento, los cabrones” (Marsé: 64).

c) Las reflexiones nacionalistas de algunos personajes: “Lo que deberían hacer el Carreras y la Caballé es cantar ópera en catalán. Ya que doblan las películas, pues que doblen también las óperas” (Marsé: 75).

d) El “Plan de Normalización Lingüística de Cataluña”, en el cual trabaja Norma y su nuevo amante, Jordi Valls Verdú. Éste es caracterizado como un “activista cultural”, con “una dicción ortodoxa y nasal” y una “alta campanuda condición de centinela lingüístico en prensa y en radio, en el doblaje de los programas de TV3 y en las películas”, y hasta se lo define, en reiteradas oportunidades, como “el amante monolingüe de Norma”. Es interesante este hincapié en su carácter “monolingüe”, así como su descripción de “centinela lingüístico”, configurando un sujeto unívoco, “oficial”, en clara oposición con el protagonista.

En lo que refiere al análisis del personaje central, resulta operativo comenzar con dos de los paratextos presentes en la novela: la dedicatoria y el primer epígrafe. En lo que refiere a la dedicatoria, ésta dice: “para mis otros padres y mi otra hermana, al otro lado del espejo”. Aquí, al igual que lo que sucede en el título, se alude a una dualidad. No sólo con el adjetivo “otro”, sino con la imagen del espejo, que implica –siempre– a uno y a su reflejo y que será una imagen que estará presente a lo largo de toda la historia.

Esta idea de dualidad se refuerza en el epígrafe, constituido por una cita de Antonio Machado: “Lo esencial carnalesco no es ponerse la careta, sino quitarse la cara”. Esta frase resulta muy interesante, no solamente porque hablar de cara/careta implica ya de por sí una dualidad, sino también por la alusión al carnaval que, como se demostrará en las líneas posteriores, no resulta nada azarosa. La presencia del carnaval no sólo se encuentra en este epígrafe, sino que será una constante en todo el texto. No sólo momentos de la acción transcurren en los días del carnaval, sino que también se presentan muchas de las características definidas por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais* acerca del mismo. Siguiendo al pensador ruso, el carnaval implica la construcción de un mundo no-oficial que parece haber sido construido al lado del oficial y que constituye un segundo mundo y una segunda vida, conformando así una dualidad en la percepción del mundo y de la vida humana. Por lo tanto, el hecho de que el carnaval implique una dualidad en su misma definición, muestra que la presencia de este en el texto no constituye una elección arbitraria.

Una de las características dadas por Bajtín acerca de esta celebración es la abolición de todo tipo de jerarquía y la inversión de roles:

En el carnaval todos eran iguales y (...) reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar (Bajtín: 15).

Esto se puede ver, claramente, al comienzo de la obra, en donde el amante charnego y limpiabotas de Norma, la ex esposa del protagonista, se encuentra sentado en la cama de aquel, apropiado de su misma vivienda, mientras el personaje principal lo observa desde un rincón, como un intruso.

Del mismo modo, la presencia de lo grotesco², otro rasgo de la festividad, se manifiesta en múltiples momentos como los siguientes:

Su meditación en voz alta le trajo a Marés el punzante recuerdo de Norma Valenti, y de pronto soltó el acordeón y se mordió los puños desesperadamente. Aullando como un perro, se incorporó de un salto y hundió los dedillos despellejados en los bolsillos del pantalón, se agarró los genitales y empezó a dar vueltas alrededor de la hoja del periódico y del acordeón, que, retorciéndose él también en el suelo, soltaba un débil gemido (Marsé: 59).

La viuda se arrojó al suelo con sus pieles de conejo que olían a rayos y, arrodillada, empezó a buscar la lentilla perdida, el enorme trasero en lo alto bloqueando

² Para Bajtín, “el grotesco tiende a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial” (Bajtín: 24).

la salida del ascensor. Se le torcía la peluca rubia, se le enganchó una pestaña pos-tiza (Marsé: 68).

Junto a esto, en muchos pasajes el lenguaje empleado por Marés presenta una serie de puntos de contacto con el lenguaje carnavalesco, caracterizado por Bajtín como un receptáculo donde se acumulan las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. El crítico habla de un uso frecuente de gro-serías, de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas, como puede verse en las blasfemias gritadas por el protagonista a su ex mujer, Norma: “le susurró (...) con la voz ensalivada y abyecta un rosario de obscenida-des de calculado efecto. Coño loco, niña pijo, mala puta...” (Marsé: 32)

Al mismo tiempo, la descripción que se realiza de Juan Marés luego de su que-madura puede analogarse con uno de los mayores protagonistas del carnaval, es decir, el payaso o el bufón³: “El fuego diseñó en la piel de las mejillas una sonrisa perenne y burlona. Desde entonces no tenía cejas y se las pintaba con lápiz negro de trazo grueso” (Marsé: 22).

Finalmente, aquello característico de carnaval que operará con más fuerza en la novela será lo concerniente a la abolición de los límites del yo y la dualidad del sujeto. El personaje, lejos de presentarse como un sujeto unívoco, es un sujeto, según sus propias palabras, paradójico y escindido. Esta dualidad se ve reiterada-mente, como en los siguientes casos:

a) La elección del nombre del protagonista, Juan Marés (anagrama de Marsé) gene-ra un juego de identidades duplicadas extra literariamente, es decir, con el afuera. Al mismo tiempo, el primer apellido del escritor, antes de ser dado en adopción, es Faneca Roca, es decir, el nombre del “alter ego” del personaje central.

b) En el comienzo de la obra, el protagonista dice que “actuaba en agrupaciones teatrales”, y en la misma novela se retrata la representación teatral que realizó en su infancia (“la araña que fuma”). Así, su misma profesión implica no ser, sino representar. Nuevamente, tiene lugar otra de las imágenes carnalescas: la más-cara⁴.

³ Según Bajtín, “los bufones y los payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. (...) Los bufones y payasos (...) no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario (...) Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de la vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia) (Bajtín: 13).

⁴ “La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la ne-gación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coinciden-cia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales” (Bajtín: 42).

c) A lo largo de la historia, antes de alcanzar el desdoblamiento con Faneca, Marés representa distintas identidades: “el charnego telefónico”, el pordiosero, “la araña que fuma”, “el hombre enmascarado” y el limpiabotas. Es más, el punto de vista del narrador refuerza esta multiplicidad de identidades. Cuando Marés está “representando otro”, ya no habla de él como Juan Marés, sino de acuerdo a quien esté representando. Así se refiere al “limpia botas” o “el charnego”, multiplicando al sujeto desde la misma narración, lo que genera una gran confusión y refuerza la idea de no univocidad del personaje.

d) Por último, la dualidad más extrema se alcanza con aquel personaje inventado por él, aquel personaje que, según sus propias palabras, “era exactamente el tipo que necesitaba: embustero y camaleónico, atrevido y rufianesco. El compañero loco que hace lo que tú no te atreves a hacer”. (Marsé: 83). Al comienzo, “el otro” se le aparece en sueños, es decir, en una situación en la que ese tipo de apariciones pueden llegar a ser justificadas. Sin embargo, al contarle la experiencia onírica a sus compañeros de la calle afirma “él soy yo”, legitimando el desdoblamiento desde el mismo discurso, donde resuena la sentencia de Rimbaud de “Yo soy otro”. Bajo una estrategia para recuperar a su mujer, Juan Marés adopta la personalidad de ese charnego, pero siempre teniendo conciencia de su artificiosidad: “Probando, probando –dijo al espejo– Uno, dos, uno, dos, probando la voz acharnegada” (Marsé: 143). Progresivamente, ese desdoblamiento se va materializando cada vez más hasta el punto de no poder controlarlo: “se sentía agobiado por la máscara, sintiéndose tironeado cada vez más por los hilos de una marioneta que empezaba a no controlar” (Marsé: 117). Este progresivo cambio se ve también con respecto a la voz de Faneca, que mientras antes la impostaba con pleno control, ahora cobra autonomía: “con esa voz de oruga mecánica que ni él mismo se acababa de crear” (Marsé: 147).

Así, el sujeto va viviendo una desgarradora escisión entre Juan Marés y Faneca, entre rostro y máscara. Es más, hasta se presentan los propios síntomas de la enfermedad de la esquizofrenia:

Experimentaba la creciente sensación de que alguien que no era él le suplantaba y decidía sus actos. Sentía a veces un descontrol físico, una tendencia muscular al envaramiento y a la chulería, una conformidad nerviosa con otro ritmo mental y con ciertos tics que nunca habían sido suyos (Marsé: 119).

Es decir que, progresivamente, el charnego Faneca va ocupando el lugar del antiguo Juan Marés que, hacia el final de la novela, se lo describe como un “fantasma”, dando “los últimos coletazos de una personalidad desahuciada y repudiada”

(Marsé: 209). De esta forma, la unidad del sujeto estalla, constituyendo un ser dual, destinado a vivir como otro.

En síntesis, a lo largo de *El amante Bilingüe* puede observarse cómo ciertas nociones ligadas a la lógica tradicional tambalean y son puestas en crisis. Más precisamente, se quiebra la noción de univocidad y homogeneidad tanto de la lengua como del sujeto, postulándose, en cambio, la fragmentación y la dualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- BROWN, G.G (1985). *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Diccionario de la Real Academia <http://buscon.rae.es/draeI/>
- MACHADO, Antonio (1997). *Obras*, Buenos Aires, Losada.
- MARSÉ, Juan (1990). *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del mall.
- SOBERANO, Gonzalo (1975). *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Prensa Española.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. “La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985” en Amell, Samuel (coord.) y García Castañeda, Salvador (coord.) (1988) *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor.
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, Barcelona, Crítica.