

CORINNE CRISTINI CUERPO EROTIZADO, CUERPO HERIDO, CUERPO-MEMORIA: VARIACIONES EN TORNO AL TEMA DEL CUERPO EN DOS NOVELAS DE JUAN MARSÉ, *EL AMANTE BILINGÜE* (1990) Y *ESA PUTA TAN DISTINGUIDA* (2016)

Sorbonne Université, Paris

Resumen

En ambas novelas de Juan Marsé, *El amante bilingüe* (1990) y *Esa puta tan distinguida* (2016), se trata de estudiar la relevancia de la temática del cuerpo y mostrar hasta qué punto es constituyente de la escritura transgresiva y comprometida del autor. En efecto, para Marsé, quien luchó siempre por denunciar la impostura de las palabras sometidas durante el largo periodo de la dictadura franquista a la censura y a la autocensura, el lenguaje corporal en su intimidad profunda es omnipresente, sea en su vertiente erótica, sea en su proceso de degradación y decadencia, como si fuera el solo detentor de verdad y portador de memorias individuales y colectivas.

palabras clave: Marsé, cuerpo, España, erotismo, sufrimiento, memoria

Abstract

Eroticized body, wounded body, body-memory: variations on the body theme in two novels by Juan Marsé, El amante bilingüe (1990) and Esa puta tan distinguida (2016)

In both novels by Juan Marsé, El amante bilingüe (1990) and Esa puta tan distinguida (2016), we propose to study the relevance of the theme of the body and to show to what extent it is part of the author's transgressive and committed writing. Indeed, for Marsé, who always struggled to denounce the imposture of words subjected to censorship and self-censorship during the long period of Franco's dictatorship, body language is omnipresent in his profound intimacy, whether in its erotic aspect or in its process of degradation and decadence, as if it was the only real truth and the bearer of individual and collective memories.

keywords: Marsé, body, Spain, eroticism, suffering, memory

Si el tema del cuerpo transgresor, considerado como espacio de rebeldía y desafío del orden establecido, recorre tanto la narrativa española como el cine de finales del siglo XX, tal como lo notó Ana Corbalán (2009), veremos cómo cobra toda su relevancia en la obra magistral del escritor Juan Marsé (1933-2020), galardonado por el Premio Cervantes, en 2008. Quizá la cuestión del cuerpo adquiera más importancia todavía en un país como España, tremendamente herido y desgarrado por la guerra civil y por un régimen dictatorial que duró casi cuarenta años, dejando huellas profundas en varias generaciones. Juan Marsé, quien denunció abiertamente el ‘pacto del olvido’ en el periodo de la transición democrática, no dejó nunca de reivindicar, a través de sus textos, el deber de memoria afirmando que “no hay literatura sin memoria” (2008). Ahora bien, como lo expuso Marianne Hirsch (2018) en sus trabajos sobre la memoria y la posmemoria, la transmisión transgeneracional del trauma físico y psíquico pasa por el cuerpo mismo que se convierte en “portador de la memoria”¹. Es de recordar que España pasó de una cultura de la prohibición y de la ocultación del cuerpo íntimo y de sus pulsiones, en la que solo prevalecía el cuerpo nacional-católico, a una contracultura posfranquista basada en la exhibición total de los cuerpos, el famoso destape tanto en la esfera sociopolítica como en la artística. En el panorama literario español, la narrativa de Juan Marsé, que se forjó en el marco del realismo social de posguerra y bajo el franquismo, y que se desarrolló luego en periodos históricos y culturales fundamentales, en la era posfranquista y democrática, se presenta como un cuerpo palimpsesto de la sociedad y de la historia española.

Veremos cómo se revela en su obra, en la perspectiva estudiada por Iona Gruia en “Territorios cicatriciales en la narrativa de Juan Marsé” (2014), el pensamiento central de Hélène Cixous relacionado con el concepto de ‘cicatriz’ entendido al nivel literal como metafórico y estrechamente vinculado con el acto narrativo. La etimología latina del término ‘cuerpo’, *corpus/corporis*, cobra todo su significado en este universo: se trata efectivamente del cuerpo entendido como reivindicación de la parte carnal del ser —lo que el registro de lengua a veces muy crudo en la obra de Marsé pone de realce— pero también del cuerpo textual y cuerpo-memoria.

Para Marsé, quien luchó siempre por denunciar la impostura de las palabras sometidas durante mucho tiempo a la censura, y luego a la autocensura, el lenguaje corporal en su intimidad profunda se da por fundamental, ya sea en su vertiente erótica, o en su proceso de degradación, como si el cuerpo con sus cicatrices internas y externas fuera él solo detentor de sentido y de verdad. Valiéndose de metáforas visuales, el escritor le confiere una forma de visibilidad al cuerpo narrado. Nuestro estudio estriba aquí en el análisis de dos novelas, *El amante bilingüe* (1990) y *Esa*

¹ La conferencia tuvo lugar en junio de 2018 en la Universidad de Chile.

puta tan distinguida (2016), escritas con más de veinticinco años de distancia, que revelan, en una perspectiva diacrónica, la persistencia de este tema predilecto. Esta reflexión se inscribe también en la prolongación del análisis sobre esta temática corporal en Marsé, que llevamos a cabo en el volumen monográfico titulado *Prendre corps, Dire le corps, Penser le corps*, publicado en 2020.

Primero, nos enfocaremos en la dicotomía inherente al motivo del cuerpo en las dos obras marseanas; siendo el cuerpo un espacio placentero, de encuentros y reencuentros amorosos y sexuales o, en cambio, un espacio de desencuentros y separaciones. Ambas novelas giran en torno a estas problemáticas sentimentales que cuestionan la identidad del ser. Nos centraremos en las parejas siguientes: Norma Valentí/Joan Marés-Juan Faneca, y Carmen, la muchacha ciega, y Juan Faneca, en *El amante bilingüe*, y en la prostituta Carolina Bruil y su amante y asesino, Fermín Sicart, en *Esa puta tan distinguida*. Luego veremos hasta qué punto el cuerpo está sometido a pruebas, con un proceso de desdoblamiento psíquico y de metamorfosis física en el caso de Marés/Faneca, que conlleva una forma de autodestrucción que encontramos también en Carolina Bruil. Finalmente estudiaremos cómo el cuerpo es ante todo el de la escritura marseana y de su correlato, el espacio de la memoria íntima, colectiva e histórica.

1. El cuerpo erotizado como espacio de encuentros y desencuentros

En las dos novelas estudiadas, el acto de escritura procede de una herida abierta, trátase de una herida personal en *El amante bilingüe* o de una herida colectiva en *Esa puta tan distinguida*. Se inscribe así el relato en el marco de este pacto tácito entre el cuerpo maltratado, sufriente, y lo escritural, en una perspectiva que puede remitir a la que enunció la escritora Hélène Cixous – “J’aime la cicatrice, ce récit” – (Calle-Gruber, Cixous 1994: 26), recalcando este vínculo intrínseco y visceral entre las cicatrices corporales, físicas y psíquicas, y cualquier acto narrativo. En *El amante bilingüe*, desde las primeras líneas del íncipit, el narrador Joan Marés –anagrama que remite irónicamente al apellido del autor Juan Marsé– da cuenta de su proyecto de escritura vital y catártica que surge del trauma inicial, tras la separación con su mujer Nora, quien lo engañó con un amante charnego y lo abandonó. Evoca esta “herida que aún no se ha cerrado”, diez años después, y en la que paradójicamente se propone “hurgar”, es decir que busca reavivar semejante dolor para “guardar memoria de esa desdicha”, transcribiéndola en sus cuadernos íntimos (Marsé 2006: 9). Se trata de una escritura que se inflige su propio castigo, ‘escritura-estigma’, que estriba en esta metáfora subyacente de la sangre hecha tinta. Tal como lo subrayó

Amélie Sarniguet a propósito de la obra de Hélène Cixous, *Le jour où je n'étais pas là*, en las novelas de Marsé, el lector se enfrenta a ese mismo “punto de ruptura, de costura y de sutura”, “a esta grieta que recuerda a la mente la historia de un choque” (Sarniguet 2018)².

En cuanto a *Esa puta tan distinguida*, ya desde el inicio del relato, el narrador sintetiza el argumento de la novela: “A mediados de junio de 1982 acepté el encargo de escribir una película basada en un hecho real ocurrido años atrás en Barcelona, un crimen horrendo que en su día suscitó muchas y muy diversas conjeturas, y cuyo móvil, aparentemente pasional, nunca se aclaró del todo” (Marsé 2017: 16). En esta obra que hace eco a otra novela de Marsé, *Si te dicen que caí*, de 1973, que fue censurada en la España franquista, el autor revisita un tema candente, el crimen de la prostituta Carmen Broto Buil conocido bajo el nombre del ‘crimen de la Calle legalidad’, que tuvo lugar en Barcelona, en 1949, y que marcó profundamente al escritor en su infancia.

Ambas obras giran entonces, a primera vista, en torno al motivo central de las relaciones sentimentales y sexuales llevadas a su paroxismo destructor, trátase de un crimen aparentemente pasional en *Esa puta tan distinguida*, o de una ruptura amorosa devastadora en *El amante bilingüe*, lo que supone, como veremos, el uso de un campo léxico y semántico del cuerpo muy desarrollado y un enfoque sobre unos espacios simbólicos propicios a estos encuentros y desencuentros. Si nos fijamos, por ejemplo, en la escena-incipit de *El amante bilingüe*, que tiene un carácter sumamente visual y cinematográfico, nos encontramos desde las primeras líneas de la obra frente al amante charnego, a quien el protagonista encuentra, medio desnudo, en la cama, con su mujer Norma, y sobre el que enfoca su mirada a modo de cámara: “Lo segundo que veo es la caja de betún sobre la moqueta gris y el tipo casi desnudo sentado al borde de la cama [...] Lo único que lleva puesto es un sobado chaleco negro de limpiabotas. Tiene las piernas peludas y poderosas [...]” (Marsé 2006: 10). En la descripción física del charnego que pasa por una alusión a su sexo – “Veo fugazmente su sexo oscilando entre las piernas. Es oscuro, notable” – (Marsé 2006: 11), el narrador se centra en detalles que exaltan la virilidad salvaje del personaje y tienden a animalizarlo:

En su cara un poco bestial no se ha borrado el susto [...]. No me sorprende que sea un vulgar limpiabotas, probablemente analfabeto, reclutado en algún bar de Las ramblas y con pinta de cabrero. Cuando empecé a sospechar que Norma me engañaba, pensé en Eudald Ribas [...] pero no tardé en descubrir que su debilidad eran los murcianos de piel oscura y sólida dentadura. Charnegos de todas clases. Taxistas, camareros, cantaores

² Traducimos la cita.

y tocares de uñas largas y ojos felinos. Murcianos que huelen a sobaco, a sudor, a calcetín sucio y a vinazo (Marsé 2006: 11).

Es el estereotipo del inmigrante charnego analfabeto, tosco, que atrae sexualmente a la burguesa catalana Norma al simbolizar justamente el contra-modelo de estas normas socio-lingüísticas que ella encarna. Por lo tanto, será un modelo al que Joan Marés va a identificarse para poder reconquistar a su ex mujer. Mediante una metamorfosis que estudiaremos a continuación, el protagonista se convertirá en ese amigo “charneguito” de su infancia, Faneca, alter ego y usurpador que acabará triunfando sobre el malogrado Marés. En la creación de esta nueva identidad, lo interesante es la insistencia en el aspecto atractivo y seductor del personaje de Faneca que pasa por cierta sexualización de su cuerpo, tal como lo recalcó Juan Vila (1992: 258). Mencionemos algunos fragmentos de la novela que lo evidencian, por ejemplo, en el capítulo 8 de la primera parte de *El amante bilingüe*: “El tipo sonrió desde las sombras mirándole de soslayo, el aire pistonudo. Marés reconoció el traje que llevaba, era suyo [...]. Le sentaba fenomenal. Un charnego fino y peludo, elegante y primario, con guantes y mucha guasa, con ganas de querer liarla” (Marsé 2006: 46-47); y también, en el capítulo 9, cuando le cuenta a Cuxot, su acólito, cómo surgió en su habitación este individuo con “una pinta de charnego de caerse de espaldas. Pelo negro ensalivado, ojos verdes, patillas. [...] Un tipo de película [...]” (Marsé 2006: 50). Frente al cuerpo repelente de Marés hecho mendigo se destaca Faneca, con silueta y voz atractivas y fascinantes, que logra seducir a la vecina Griselda (con su “agitanado y misterioso effluvio sexual”, Marsé 2006: 78), a la joven ciega Carmen, usando de su suave acento andaluz, y también a su ex mujer, en un juego de reconquista.

En ambas obras, Juan Marsé consigue mediante varios recursos, lexicales y semánticos, por una parte, sinestésicos, por otra parte, dar cuenta de la percepción fantaseada y erótica de lo masculino sobre lo femenino, visto como objeto de deseo. En el capítulo 4 de la primera parte de *El amante bilingüe*, por ejemplo, con una dicción y una voz disfrazada de charnego andaluz y de falso vendedor de ropa, Joan Marés llama por teléfono a su ex mujer, empleada en oficinas de Normalización Lingüística, solo para oírle traducir en catalán el léxico sobre las prendas de vestir y especialmente el de la ropa interior, desde los “abrigos” y “las chaquetas” hasta “los calzoncillos”, los “sujetadores”, “ligueros” y “bragas” pasando por los “cinturones”. Esta enumeración sugestiva remite a una forma de *strip-tease* verbal que puede hacernos pensar en la escena muy sensual del ‘*strip-tease* del guante’ de Gilda/Rita Hayworth, que revisita con gusto el autor-narrador en *Esa puta tan distinguida*, en un juego de velado/desvelado que participa también de este “placer del texto” *barthesiano*:

Pero de pronto, cuando más provocativa está resultando la actuación silente de la bella, más explícita su sonrisa y más insinuante el contoneo de su cuerpo enfundando en el vestido negro de satén, [...] cuando ya el cuerpo filmado en rutilante blanco y negro se ha convertido en puro sexo bajo la luz de los focos, y ella, con maliciosa lentitud, se quita del brazo el largo guante y lo agita en el aire haciendo molinetes [...]. La bella aún ha tenido tiempo de arrojar el guante al público del casino que la aclama, y también el collar que alegremente se arranca del cuello [...] (Marsé 2017: 55-56).

El cuerpo se ve explorado desde todos los ángulos, incluso los más íntimos. Asistimos a cierta fragmentación y cosificación de lo femenino con un enfoque recurrente sobre las medias negras, los muslos (Marsé 2006: 33, 96) o los labios pintados (95) de la prostituta Carol, y sobre la tez luminosa y anacarada de Norma, en particular el detalle de su “nalga respingona” (Marsé 2006: 55) y la “punta rosa y diabólica de su lengua” (33, 209). Marsé se vale también de un lenguaje crudo para traducir las pulsiones sexuales de sus personajes, como las que viven los muchachos en la sala de cine al estreno de la película *Gilda* (“[...] mientras dos muchachos, sentados en la primera fila, desnudan y devoran con los ojos a la fulgurante estrella [...] ellos, hechizados y enardecidos, con el rabo tieso entre las piernas, siguen escuchando y mirando con la boca abierta [...]”, Marsé 2017: 54-55), o en otro caso, para transcribir el estado de ruindad y de depravación del protagonista Marés, por ejemplo, cuando este espera a su ex mujer en la esquina de una calle para proferirle obscenidades: “Y allí, sonriendo por un lado de la boca, el cuerpo retorcido, de poseso, le susurró al pasar, con la voz ensalivada y abyecta [...] un rosario de obscenidades de calculado efecto. Coño loco, niña pijo, mala puta; y deseos inconfesables, confusos recuerdos, elogios a su culo respingón, a su ardiente clítoris, a sus soñolientos orgasmos de miope” (Marsé 2006: 32). La semántica de la prostitución recorre ambas obras: en *Esa puta tan distinguida*, más allá de la trama principal, es la heroína Gilda, en la película epónima, puesta en escena por el narrador guionista en su restitución del crimen del Cine Delicias, quien suscita comentarios obscenos entre los jóvenes muchachos espectadores: “MUCHACHO 1: Como una puta. No es lo mismo que una fulana. Una puta es lo más tirado que hay, chaval, es casi como una furcia, que es la más cochina de todas...” (Marsé 2017: 58).

Si bien el campo léxico del cuerpo relevante en ambas obras participa de la dimensión erótica de las escenas, cabe subrayar también la creación de una atmósfera propicia en la que se convocan todos los sentidos. El proceso sinestésico se da a ver por ejemplo en el primer capítulo de la primera parte de *El amante bilingüe*, en el momento en que Norma se marcha al cuarto de baño para vestirse y el pro-

tagonista Marés, del otro lado del tabique, recrea con gran sensualidad la escena: “Se está vistiendo al palpo, me digo, sin verse en el espejo. Yo sí la veo, la oigo, la huelo. Nuestro apartamento de Walden 7 es pequeño y de tabiques delgados, puedo oír a Norma vistiéndose en el cuarto de baño [...], me llega el roce de la seda en sus piernas, oigo el chasquido de la liga en su piel” (Marsé 2017: 12-13).

En la estela de Gaston Bachelard y de su *Poética del espacio* (1965), veremos hasta qué punto en esta dialéctica de los encuentros y desencuentros corporales, los lugares como prolongamientos metafóricos y metonímicos de los personajes que habitan en ellos cobran un valor fundamental. Así no parece fortuito que la novela *El amante bilingüe* se abra sobre la imagen impactante del dormitorio, y en particular de la cama de la pareja Marés/Norma, como lugar simbólico por excelencia de esta unión y desunión de los cuerpos, metáfora de las relaciones amorosas y sexuales pasadas a las que se refiere explícitamente el narrador en el incipit: “Norma y yo formamos un matrimonio romántico, carnal y desastroso: una unión que no podía durar porque ninguno de los dos sabía qué diablos era lo que debíamos hacer durar, además de los revolcones en la cama...” (Marsé 2006: 18) y, al mismo tiempo, plasmación de las infidelidades de Norma y de su relación adúltera con un limpiabotas. Tanto la sede de los Amigos de la Unesco en la que se encontraron por primera vez Norma y Juan Marés durante una huelga de hambre (Marsé 2006: 16-17) como la Villa Valentí en la que vivió la pareja antes de su instalación en el apartamento de Walden 7 están marcadas en la memoria de Marés por recuerdos eróticos (“Su mente torturada cree percibir de nuevo el suave fulgor de la desnudez de Nora, un halo luminoso que desprende su cuerpo cuando pasa por su memoria con cierta parsimonia gestual, como al ralenti: dirigiéndose desnuda hacia la ventana restallante de sol sobre el jardín de Villa Valentí [...]”, 33).

El apartamento de la pareja en Walden 7, este nuevo edificio utópico barcelonés realizado por el arquitecto posmodernista Ricardo Bofill, y que va cayendo en pedazos, parece en total simbiosis con la heterogeneidad del personaje y con su proceso de degradación y descomposición; ambos, el lugar y el protagonista, están designados por el mismo adjetivo “camaleónico” (Marsé 2006: 36, 83, 196). Es en Walden 7, en el dormitorio y especialmente en el cuarto de baño, “lugar de las metamorfosis por excelencia” según Pierre Sansot (1984: 354), donde sucede el desdoblamiento del personaje Marés/Faneca, y su “progresivo afantasmamiento” (Marsé 2006: 202), la lenta muerte del primero, el marido engañado, en beneficio del segundo, el amante charnego idealizado. Este último adhiere perfectamente a la nueva identidad usurpada que hace suya en la pensión Ynes, situada en el barrio de Gracia de su infancia, y que será un espacio de todos los posibles: el de la

reconquista de su ex mujer y sobre todo el del encuentro redentor con la muchacha ciega Carmen con quien experimentará nuevos sentimientos –entre otros, la ternura y la abnegación de sí mismo–, y con quien decidirá quedarse al final de la novela. El capítulo 13 de la segunda parte en la que Carmen toca la cara de Faneca con gran delicadeza y veneración, descubriendo lentamente las facciones de este rostro recompuesto –en particular con las patillas y el parche negro tapándole un ojo (Marsé 2006: 194)– simboliza esta nueva relación afectiva entre ambos seres, a las antípodas de lo que vivió con Norma. En el capítulo 17 en que sucede el reencuentro sexual entre Norma y Marés, convertido definitivamente en el murciano Faneca, es interesante subrayar la problemática planteada por el autor sobre las posibles reminiscencias de los cuerpos en el acto de amor, más allá del disfraz y de la falacia (211). Pero el beso tan esperado con Norma que aunará por última vez las dos partes del yo, Marés y Faneca, no delatará al usurpador, ni siquiera la relación sexual que tendrá la ex pareja en la habitación de la pensión Ynes. Entendemos, al final de la novela, mediante la decisión de Faneca de quedarse con Carmen y olvidarse para siempre de su ex mujer –que supo reconquistar con su estratagema– que el amor en su vertiente más carnal y erótica puede autoalimentarse y bastarse con mentiras a la diferencia del amor desinteresado y altruista.

En *Esa puta tan distinguida*, no se trata de lugares tan privados para el encuentro y desencuentro de los cuerpos, sino de espacios más bien públicos tales como el cabaret Panam's, un local de alterne de las Ramblas frecuentado por prostitutas, y al que suele acudir el rufián falangista Ramón Mir Altamirano. También se destacan el Bar Monumental de la calle mayor de Gracia, los teatros y los locales de *varietés*, como las *varietés* del cine Selecto o las del Salón Guinardó en las que actúa Carol, como bailarina y acróbata disfrazada de “Chen-Li”, “La Gata con botas”. Estos lugares propicios a los intercambios serán los escenarios de los primeros encuentros entre Carol y el alcalde falangista. En efecto, Carol empieza a trabar amistad con Ramón Mir Altamirano para que este interceda a favor de su marido, sospechado por la policía de ser un importante activista de la CNT, pero el falangista se aprovechará de la situación, convirtiéndose en su amante y proxeneta. A partir de ese momento, Carol sufrirá un descenso a los infiernos, cayendo en el alcoholismo, enajenándose, hasta perder su propia estima. Más allá de estos espacios de encuentros, cabe recalcar en particular en la novela el lugar más insólito de la cabina de proyección del cine Delicias, donde trabaja el operador proyccionista Fermín Sicart, y en el que suele dar cita a prostitutas. Entre las convidadas en la cabina de proyección, se encuentran Encarnita, la prostituta ciega, amiga de infancia de Fermín Sicart y amiga también de Carol, y por supuesto Carol, con quien el proyccionista tendrá varias relaciones sexuales hasta

enamorarse de ella: “[...] Carol era una de esas putas finas que te pueden robar el alma... No sé si me entiende. Aunque usted no lo crea, se hacía querer de verdad” (Marsé 2017: 70).

La cabina de proyección del cine, espacio de las prácticas sexuales y de sus fantasmas, se convertirá en el lugar de un crimen pasional o de una forma de suicidio: la ristra de fotogramas sacada de la película *Gilda* que se cuelga Carol al cuello como para jugar a estrangularse se cambiará en arma homicida; así el acto sexual y el acto criminal acabarán por confundirse, como lo observa el supuesto asesino: “Pero es que ocurrió casi a la vez, las dos cosas, el acto criminal y el coito, con perdón” (Marsé 2017: 216). A la imagen de la prostituta Carol y de su cuerpo cosificado y alienado responde, en el juego especular de la otra diégesis cinematográfica, la de Gilda/Rita Hayworth, la mujer fatal, fantaseada e inaccesible. Estos encuentros y desencuentros que se cristalizan en torno al cuerpo cobran también en Marsé una dimensión paródica: la víctima del crimen del cine Delicias, la prostituta Carol, sobre la que investiga el narrador contratado para escribir la sinopsis de la película acabará sustituida por Encarnita, la prostituta con discapacidad visual, por conferirle un toque más morboso a este filme que se titularía finalmente “Los ciegos amores de Manolita” y se enmarcaría perfectamente en este cine de destape en ciernes en el *landismo* del último franquismo y muy de moda luego en el posfranquismo.

Notamos así cómo, en ambas novelas, el amor en su aspecto paroxístico arrastra a los personajes, revelando sus debilidades profundas y llevándolos a la fragmentación identitaria y a unas conductas mortíferas.

2. Variaciones en torno al cuerpo herido: cuerpos sufrientes, metamorfoseados, y cuerpos deficientes

El cuerpo, en las obras marseanas, se revela en sus manifestaciones más intensas y extremas, sea, como lo hemos subrayado anteriormente, en episodios de fuerte erotismo y sensualidad, sea en las distintas expresiones del sufrimiento y de la puesta a prueba física y mental. El personaje desdoblado de Marés/Faneca en *El amante bilingüe* –cuyos apellidos remiten a los del propio escritor, quien nació Juan Faneca Roca, y luego fue adoptado por la familia Marsé, a la muerte de su madre– sufre una escisión de su ser; la dualidad lingüística siendo una de sus facetas, una forma de esquizofrenia, en la que prevalece la “*identidad-ipse*”, si retomamos la terminología de Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre* (1990), es decir el cambio constante, la transformación del sujeto en detrimento de la

permanencia, la “*identidad-idem*”. Esta dualidad del sujeto caracteriza también al personaje de Carolina Bruil Latorre en *Esa puta tan distinguida*, conocida, entre otros, bajo el apodo de Carol, una artista de teatro de variedades que acabará dedicándose a la prostitución. La trayectoria de Fermín Sicart, el presunto asesino de Carolina Bruil aparecerá también bajo el mismo prisma de la hibridación y pluralidad del ser: el narrador-guionista que lo va conociendo a través de una entrevista, lo subraya en varias ocasiones: “Estoy descubriendo una personalidad poliédrica” (Marsé 2017: 180), “El caso es que estoy descubriendo un personaje con infinitos repliegues...” (181). En los ejemplos mencionados, el concepto de “*identidad narrativa*” tal como lo define Paul Ricoeur a partir de este nuevo paradigma de la “*ipseidad*” les confiere cierta coherencia y unidad a las vidas desarticuladas y fragmentadas de estos protagonistas: “À la différence de l’identité abstraite du Même, l’identité narrative, constitutive de l’ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d’une vie. [...] Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées” (Ricoeur 1985 : 443).

A este propósito, los distintos medios y géneros narrativos en los que se enmarcan los discursos sobre los personajes de Carol y de Marsé/Faneca, –verdadera *polifonía* de voces– no parecen fortuitos. Mencionemos, por ejemplo, la escritura del guion previo a un proyecto cinematográfico sobre el crimen de Carolina Bruil que se realiza a partir del expediente policial y de la entrevista del narrador con el presunto criminal, Fermín Sicart, en *Esa puta tan distinguida* o, en *El amante bilingüe*, la supuesta redacción de unos cuadernos íntimos por el narrador autodiegético Marés –se trata de los tres cuadernos de la novela–, a la que se agrega el relato de la vida de Marés/Faneca por un narrador esta vez heterodiegético, añadiéndose además los rótulos de los carteles que el Marés mendigo exhibe por la calle o los fragmentos en los que el usurpador Faneca, a través del diálogo, cuenta él mismo la historia.

Cabe subrayar, por otra parte, que el tema del doble y de sus variantes, el impostor, el usurpador, tal como la presencia recurrente de sujetos polimorfos bajo la pluma marseana podrían corresponder a lo que Annie Bussièrre Perrin nombró “La poética de la confusión”, y que, según ella, caracterizó a la novela española de los años 1975-2000 (2001, 11-36). Convendría en esa perspectiva cuestionar los conceptos de *posmodernidad* y *transmodernidad* (Rodríguez Magda 2004) que se aplican a estas narrativas contemporáneas, marcadas por el sello de la incertidumbre y del espejismo, lo que ilustran sumamente las novelas estudiadas al poner en escena a personajes destrozados, con identidades fragmentadas. *El amante bilingüe* y *Esa puta tan distinguida* estriban en una misma construcción del relato que narra la caída a los infiernos de sus protagonistas: Marés/Faneca, por una parte,

Carolina/Carol, por otra parte, que se traduce por cierta *descorporeización* del sujeto, una forma de despersonalización del individuo asociada con una pérdida de la autoestima. En ambos ejemplos, asistimos a una escenificación de la degradación física y moral del personaje, de su decadencia, pero en el caso de Carol, su final, crimen o suicidio, es trágico, mientras que en el caso de Marés/Faneca, la muerte de una parte débil e inmadura del ser encarnada por Joan Marés da vida al “otro yo”, al charnego usurpador y seductor, Faneca, figura de la reconciliación del ser consigo mismo, según lo estudió Juan Vila (1992: 258).

Ambos personajes de “contorsionistas”, que están relacionados con el ámbito escénico y teatral, acostumbrados a exhibir distintas facetas de su cuerpo, no dudarán en exponer públicamente la imagen de su ruindad y depravación: el personaje de Marés destrozado por su amor perdido se muerde los puños “aullando como un perro” en la calle (Marés 2006: 59) y se golpea la cara contra la esquina hasta ensangrentársela, también lo vemos llorando y vomitando; Carol, por su parte, que se entregó a la bebida, da también de sí misma un espectáculo desolador: “Normalmente, cuando estaba muy mamada, a Carol le gustaba la coña, pero aquel día parecía otra persona. La vi tan jodida, allí, acurrucada entre los dos proyectores, desnuda con los cabellos mojados por la lluvia [...]” (Marsé 2017: 214-215). La multiplicidad de identidades que revisten ambos protagonistas prefigura el estallido del sujeto, su hibridación y diseminación, como lo anuncia el epígrafe de T.S. Eliot, sacado de la segunda parte de *El amante bilingüe*, especialmente el término “artefacto” (Marsé 2006: 113). En el caso del protagonista catalán Marés, más allá de su desdoblamiento en el charnego Faneca, subrayamos los papeles siguientes de músico callejero, limpiabotas en noche de Carnaval, y en su niñez, de contorsionista, cual “niño-tarántula” (127) o “Araña-Que-Fuma” (126), y también de “torero enmascarado”, disfraz que se basa en el imaginario *iconotextual* de su infancia, entre *El Coyote* –personaje de novelas populares españolas y de tebeos, inspirado del *Zorro*, muy famoso en los años de posguerra– y *El hombre enmascarado*. En cuanto a Carolina Bruil, está conocida bajo varios nombres y apodos en los mundos del espectáculo y de la prostitución, entre otros, los de Carol, Lina, “La Gata con botas”, “La China”, Chen-Li, remitiendo al nombre del personaje femenino Chen Jing en *El embrujo de Shanghai*.

Valiéndose de motivos recurrentes –espejo, máscara, carteles, fotogramas, entre otros–, de un lenguaje autorreflexivo y de construcciones repetitivas del relato, Marsé consigue sumergir al lector en el estado de ánimo melancólico y obsesivo de sus personajes y comunicarle sus sufrimientos. En *El amante bilingüe*, la imagen liminar desoladora del protagonista viéndose en el espejo del armario de su dormitorio, una tarde lluviosa de noviembre de 1975, cuando encuentra a

su mujer en la cama con otro hombre, y recordando diez años después la misma escena al entrar en su habitación, frente al espejo, enfatiza la crisis identitaria que sufre el sujeto. Volverá en la obra, por ejemplo, en el capítulo 12 de la primera parte, la referencia al espejo revelador de esta herida mortífera del amor capaz de destruir y aniquilar al ser. El espejo restituye tanto la percepción prospectiva como retrospectiva de la degradación física y moral del personaje, lo que el campo léxico traduce perfectamente, en particular en la escena clave del íncipit: “sombra del que fui”, “trémula imagen de la desolación”, “viejo fantasma”, “ruina”, “destrucción”, “anonadado” (Marsé 2006: 9). Tal como lo recalcó Annie Bussiére Perrin en su estudio sobre el tema del espejo en la narrativa española contemporánea, y a la luz de las teorías lacanianas: “Cet affrontement imaginaire du moi et du moi idéal dans le miroir débouche sur une rivalité sans merci et le désir de meurtre de l’autre” (2001: 27). El espejo que absorba a Marés da vida al mismo tiempo a Faneca que irá construyendo, en esta especularidad, su nueva identidad disfrazada hasta que la máscara caníbal del charnego sustituya al sujeto original y lo elimine definitivamente (“En primer lugar se aplicó un maquillaje de fondo para toda la cara y las orejas [...] luego se ciñó la peluca negra y rizada y con la ayuda de almaste se pegó cuidadosamente las patillas y el bigote. Acto seguido, empezó a trabajar la expresión [...]. Se puso la lentilla verde en el ojo izquierdo y se tapó el derecho con el parche negro”, Marsé 2006: 142) concretando lo que la cita machadiana dejaba presagiar desde el umbral de la novela: “Lo importante carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara” (Marsé 2006: 7). Recordemos que, al final de la obra, darán a Joan Marés por desaparecido sin que nadie se preocupe más por él. Este sentimiento de vacuidad y de transparencia experimentado por el sujeto (“Durante un brevísimo instante sufrió la sensación de no ser nadie y de hallarse en tierra de nadie”, 156), lo comparte también Carol cuya historia trágica refleja la vanidad de su existencia: en efecto, se dejó seducir por el alcalde falangista Ramón Mir para salvar a su marido perseguido por la policía, pero este finalmente se suicidaría por celos, y moriría su único hijo Dani enfermo de tuberculosis.

Verdaderos interfaces entre el ser y el mundo, los cuerpos en la obra marseana no se caracterizan solo por las heridas de amor, también son cuerpos enfermos, mutilados y afectados en su integridad psíquica y física. Es el caso por ejemplo del criminal Fermín Sicart cuyo pasado parece complejo, con una madre dedicándose a la prostitución, lo que él siempre negó. Este último considerado como un “degenerado” será víctima de las terapias abusivas del doctor Tejero-Cámara destinadas a extirpar el gen rojo en los republicanos, en un proceso de despersonalización que lo volverá amnésico. Estos fallos de la memoria le harán olvidar incluso el

propio motivo de su crimen. Otra deficiencia recurrente en ambas obras es la de la ceguera que afecta, en *Esa puta tan distinguida*, tanto a la prostituta Encarnita como al jefe proyeccionista Libertio Augé que padece diabetes, y que resurgirá en *El amante bilingüe* bajo los rasgos de la muchacha ciega, Carmen.

3. Cuerpo ficcional, cuerpo memorístico e histórico

Nos cuestionaremos ahora sobre el propio cuerpo narrativo del autor Juan Marsé que se proyecta en un juego abismal y meta-literario en los cuerpos de sus personajes. Tanto los epígrafes como las dedicatorias –por ejemplo, en *El amante bilingüe*: “Para Berta. Y para mis otros padres y mi otra hermana, al otro lado del espejo”– que forman parte del paratexto invitan al lector con malicia y connivencia a recomponer al cuerpo disperso del escritor que aparece como diseminado en sus obras. El motivo de la máscara que se repite de una obra a otra, así como el leitmotiv del espejo en *El amante bilingüe* son elementos posmodernos o *transmodernos*³, que nos llevan implícitamente a reflexionar sobre el papel del novelista en la ficcionalización de una gran parte de su vida, en particular su infancia en los barrios pobres de Barcelona, de Gracia y del Guinardó. El personaje de Marés, escritor de sus cuadernos, como el de Faneca, con dones de cuentista, ‘transcriptor’ de películas para la ciega Carmen, en *El amante bilingüe*, son figuras que dominan el lenguaje, –unos dobles del autor–, como lo es también el narrador, escritor-guionista en *Esa puta tan distinguida*. No solo el novelista “disfrazado” juega con sus lectores cómplices en un marco autoficcional, con el mismo anclaje topográfico en su Barcelona natal, sino que retoma también unos personajes, motivos y temas, creando así un verdadero corpus coherente, un inmenso cuerpo intratextual y autoreferencial: *El amante bilingüe* remite a *Últimas tardes con Teresa*, de 1966, y *Esa puta tan distinguida* hace eco a *Caligrafía de los sueños* (2011), *El fantasma del Cine Roxy* (1986) y sobre todo a *Si te dicen que caí*, de 1973.

Entre los temas recurrentes se destaca en particular el de la falacia y la traición que se da a ver no solo a través del argumento de las obras, sino también en la identidad multifacética de los personajes, en la duplicidad de la instancia narrativa, y también en la construcción tramposa del relato. Quizá la relevancia de esta temática en la obra marseana sea el síntoma del trauma que vivió Marsé en su infancia, durante la guerra civil y la posguerra, y también en su edad adulta bajo

3 Según explica Pedro J. Millán Barroso (2021), a partir de los escritos fundacionales de Rodríguez Magda sobre este nuevo concepto, la “transmodernidad” se caracteriza ante todo por lo trágico y se manifiesta especialmente por la hibridación, las estructuras abismales y los juegos especulares.

el franquismo. El narrador-guionista en *Esa puta tan distinguida* nos recuerda hasta qué punto la censura y la autocensura lo llevaron a desconfiar del lenguaje impostor: “Las palabras estaban ahí, en el papel, pero permanecían embozadas, mirando hacia otro lado y persistiendo en su falsedad” (Marsé 2017, 36).

Podemos entender así por qué incluso al final del siglo XX y principios del XXI Marsé sigue usando un lenguaje codificado, como para esquivar todavía la censura. Bien lo ilustran las obras estudiadas; en efecto *El amante bilingüe*, tal como lo anuncia el título metafórico, cuestiona con ironía la dualidad lingüística de Cataluña, su “esquizofrenia” encarnada en su héroe, en particular con la llegada al poder de Jordi Pujol y su plan de normalización lingüística vigente en los años 1980. En cuanto a *Esa puta tan distinguida*, en la entrevista liminar del narrador-guionista, nos enteramos de que la perífrasis antinómica del título remite en realidad a “las añagazas y las trampas que nos tiende la memoria” (Marsé 2017: 10). Las dos novelas mezclan varias temporalidades históricas, con fechas simbólicas referentes a la transición democrática, al franquismo y a la posguerra, y también a la muerte de Franco que se sugiere desde la apertura de *El amante bilingüe* (Marsé 2006: 9). La memoria individual, colectiva e histórica, teje así su hilo en el corpus estudiado, siendo Marsé un precursor en España de esta “novela de la memoria”, como lo señaló Geneviève Champeau (2013: 15). El escritor no dejó nunca de transcribir en su obra la ‘herida abierta’ de su pueblo, desde la guerra civil hasta la democracia, y de transponer alegóricamente la situación de los españoles en busca de verdad y de memoria frente a una construcción de la historia oficial basada en omisiones, lo que encarna perfectamente el estado de amnesia del presunto criminal Fermín Sicart. No es casual que la expresión de “la máscara y la amnesia” (Marsé 2006: 170) que elige el autor para evocar al protagonista Marés/Faneca sea también uno de los títulos en ciernes para *Esa puta tan distinguida*, caracterizando al amnésico Fermín Sicart.

Hemos visto en este estudio hasta qué punto el cuerpo se presenta como una clave de lectura para abordar la obra marseana; el cuerpo metafórico del autor confundiendo con los cuerpos caleidoscópicos de sus personajes, reflejos a su vez de figuras socio-históricas reales o avatares de figuras ficticias sacadas de la cultura literaria e iconográfica. Apoyándose en una variedad de soportes visuales y valiéndose también de unas técnicas y un lenguaje cinematográficos, Marsé les confiere a sus escritos una especie de tridimensionalidad, haciéndolos no solo leíbles sino también visibles. Por otra parte, conviene recordar que fue uno de los primeros autores en España en recurrir a la ficción como espacio simbólico para cuestionar incesantemente la historia de su país, en particular las mistificaciones del régimen franquista, así como los fallos de la transición democrática, y rescatar

así una memoria colectiva confiscada por la dictadura. Su obra que se definió primero por un tipo de escritura sobre la memoria, con unos entrelazamientos constantes entre lo real y lo ficticio, lo inter e intratextual, a modo de *aventis*, acabó siendo un cuerpo memorístico en sí mismo; entonces, no es de extrañar que el último escrito póstumo –algo fantasmal– del novelista, publicado en marzo de 2021, ataña una vez más a la memoria, con este título emblemático *Notas para unas memorias que nunca escribiré*. Nunca más las podrá escribir Marsé, pero esta memoria entrañable del autor de la que nosotros, lectores, nos hemos nutrido a lo largo de los años ha pasado a ser ahora nuestra memoria.

Bibliografía citada

- BACHELARD, GASTON (1965), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BUSSIÈRE PERRIN, ANNIE (2001), “Une poétique de la confusion”, *Le Roman espagnol actuel (1975-2000)*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, vol. 2: 11-36.
- CALLE-GRUBER, MIREILLE; CIXOUS, HÉLÈNE (1994), *Photos de racines*, Paris, Des Femmes.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (2013), “Préface”, Viviane Alary, *Filles de la mémoire: les images fixes de Juan Marsé*, Tours, P.U. François Rabelais.
- CORBALÁN, ANA (2009), *El cuerpo transgresor en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Libertarias.
- CRISTINI, CORINNE (2020), “Corps fantasmé, corps mutilé, une poétique transgressive du corps dans *Esa puta tan distinguida* de Juan Marsé”, *Prendre corps, Dire le corps, Penser le corps*, ed. Bénédicte Brémard. Éditions Orbis Tertius, *Hispanística XX*: 147-63.
- GRUIA, IONA (2014), “Territorios cicatriciales en la narrativa de Juan Marsé”, *Bulletin hispanique*, 116/1: 263-81.
- HIRSCH, MARIANNE (2018), “Postmemoria: Conversaciones sobre Derechos Humanos y Migraciones” [28/06/2021] <<https://www.uchile.cl/noticias/144024/marianne-hirsch-el-cuerpo-se-convierte-en-portador-de-la-memoria>>
- MARSÉ, JUAN (1990), *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta Booket.
- MARSÉ, JUAN (2008), “Discurso al recibir el Premio Cervantes” [28/06/2021] <<https://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-marse-premio-cervantes-2008/1035186.shtml>>
- MARSÉ, JUAN (2017), *Esa puta tan distinguida*, Barcelona, Debolsillo.

- MILLÁN BARROSO, PEDRO JAVIER (2021), “Carlos Saura, cineasta transmoderno”, *Carlos Saura o el arte de heredar*, eds. Nancy Berthier; Marianne Bloch-Robin. Valencia, Shangrila: 261-87.
- RICOEUR, PAUL (1985), *Temps et récit III*, Paris, Seuil.
- RICOEUR, PAUL (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA (2004), *Transmodernidad*, Madrid, Anthropos.
- SANSOT, PIERRE (1984), *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck.
- SARNIGUET, AMÉLIE (2018), “Cicatrice ou l’entre-deux de la blessure chez Hélène Cixous” [29/06/2021] <<https://stigmat.hypotheses.org/calendrier-des-seances/cicatrice-ou-lentre-deux-de-la-blessure-chez-helene-cixous-dans-les-oeuvres-dedans-et-le-jour-ou-je-netais-pas-la>>
- VILA, JUAN (1992), “Le corps palimpseste de l’amant bilingue”, *Hispanística XX*, 9: 253-66.

Corinne Cristini es Profesora titular en la Universidad de la Sorbona (Facultad de Letras) y miembro del laboratorio del CRIMIC, EA 2561, es redactora jefa de la revista digital *Iberic@l* (revista de estudios ibéricos e iberoamericanos contemporáneos) desde 2015. Publicó en septiembre de 2019 un libro titulado *Littérature espagnole et photographie naissante: sous le signe d’une rencontre*, Paris, Éditions Hispaniques. Se interesa en la literatura española contemporánea en sus relaciones con la imagen fija, cuestionando también la representación y visibilidad del cuerpo en el texto. Otra vertiente de su trabajo radica en los estudios sobre fotografía: publicó, entre otros, varios artículos sobre *Las Pinturas Negras* de Goya fotografiadas por Jean Laurent y sobre el corpus textual e iconográfico de “La Guerra de África”.

corinne.cristini@sorbonne-universite.fr