

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

**“SOMBRA DE LA SOMBRA: EL HOMBRE DUPLICADO
EN *EL AMANTE BILINGÜE*, DE JUAN MARSÉ, Y EN
LAURA Y JULIO, DE JUAN JOSÉ MILLÁS”**

Tesis
que, para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas,
presenta

SAMUEL ARIAS PÉREZ

Bajo la dirección de
Dra. Lourdes Franco Bagnouls

Ciudad Universitaria

Noviembre, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para mis padres, Carmen y Abel,
que nunca me han dejado solo luego de cada decisión.
A su amor y paciencia le debo llegar hasta aquí
y continuar.*

*Para Faby y Elsy,
porque mi vida sería inimaginable sin su ternura y compañía.*

*Para Elizabeth Llanos,
Porque nuestros pasos hallaron eco en una misma hoja.*

*Para Gaby, mi amada lingüista,
porque aceptó mis obsesiones y compartió las suyas.
Este es el principio de otros sueños que realiza(re)mos juntos.*

ÍNDICE

Introducción.....	4
I.-Marco teórico	
Literatura comparada.....	11
Tematología.....	18
Intertextualidad.....	21
Crítica psicoanalítica y la imagen del Doble.....	26
II.- Los autores	
Juan Marsé.....	39
Juan José Millás.....	46
III.-Análisis de las novelas	
Conflicto identitario en Marsé y Millás.....	54
<i>El amante bilingüe</i> : Inventarse hasta desaparecer.....	56
<i>Laura y Julio</i> : La simetría de un fantasma.....	59
Lucha de contrarios.....	63
Sujeto y ficción: La disolución del Yo y la emancipación del Otro.....	72
Dimensión mítica y antropológica del Doble.....	94
Conclusiones.....	102
Bibliografía.....	108

INTRODUCCIÓN

La literatura española de las últimas décadas se caracteriza por recoger y configurar la gran tradición de los siglos precedentes, llevándola a un nuevo horizonte de creación y de lectura. Si la narrativa decimonónica, después de gigantescos e incontables estudios, probablemente tiene como único recurso la filosofía para continuar rutas de investigación e interpretación sobre sí, la literatura contemporánea, en cambio, cuenta con una multiplicidad formal y temática cuya expresión está lejos de agotarse ahora que los escritores peninsulares participan no sólo de estructuras literarias renovadas, sino también de valores, hábitos y condiciones de vida muy diferentes a las que soportaron durante la censura franquista. Hoy por hoy, muchos de los autores que comenzaron su actividad a lo largo de los años sesenta y setenta, han consolidado proyectos complejos y de gran interés para la historia de la literatura, alrededor de los cuales todavía faltan puertas por abrir.

Entre los rasgos seguidos por la narrativa española reciente, cabe destacar la libertad estética con que se revaloran ciertos géneros literarios apreciados durante tiempo atrás como de segundo orden (cuento, microrrelato, artículo literario, diario, libros de viajes). Sin embargo, esto no quiere decir que el cultivo de la novela como género mayor haya perdido vigencia; al contrario, justo por esa libertad que menciono, ha operado en los escritores españoles un regreso a la narratividad, es decir, el deseo de contar historias que superen los impulsos experimentales y logren mayor comunicación con el lector, pero sin restar tensión en las emociones y los conflictos existenciales de los personajes. Para tal efecto, las generaciones españolas de la segunda mitad del siglo XX tuvieron la oportunidad de asimilar y conjugar en sus inicios lecciones tanto de maestros hispanoamericanos consagrados —Borges, Rulfo y Onetti—, como de autores jóvenes —Cortázar, Vargas

Llosa, García Márquez y Fuentes— pero no menos importantes para la transformación narrativa posterior al franquismo. De igual modo, la influencia de la novela norteamericana, particularmente la llamada “Generación perdida”, con Faulkner, Hemingway, Dos Passos y Fitzgerald en primer sitio, y de la francesa, que va del existencialismo de Sartre y Camus hasta el *nouveau roman*, son otras vertientes que también enriquecieron el discurso español.

Debo señalar, sin embargo, que a la par de las innovaciones formales y estilísticas, una característica permanente en la escritura peninsular actual es el signo indeleble de la Historia que sigue pesando desde hace más de setenta años; la sombra de aquella guerra del 36 cuyo terror no es y no será olvidado debido a la destrucción que ambas Españas, la de los republicanos y la de los insurrectos, sufrieron desde sus trincheras físicas e ideológicas. Porque es cierto que los estragos del combate y de la consecuente dictadura no terminaron siquiera con la muerte del general Franco, la narrativa de posguerra ha devenido testimonio y recreación no sólo de la memoria histórica, sino también de la ficticia, con la que los escritores llenaron el vacío que significó el régimen y a través de la cual siguen buscando reinventar sus propias raíces identitarias, es decir, la vida que se les negó vivir en décadas pasadas. La literatura, entonces, es un escenario de reconciliación ya no con una realidad externa, sino con la historia personal de cada escritor.

En este contexto, dos narradores genuinos, con gran capacidad evocativa y admirable talento para tejer tramas y personajes, son Juan Marsé (Barcelona, 1933) y Juan José Millás (Valencia, 1946). El primero pertenece a la llamada promoción de los sesenta, en la cual se reúne a los autores que promediaban treinta años cuando publicaron sus primeras obras de ostensible temática social, pero que sobre todo compartían los recuerdos de una infancia marcada por los horrores de la guerra y, en consecuencia, el curso de toda una vida a la sombra del régimen. El segundo se inscribe en la promoción siguiente

definida por 1968, año en que los movimientos de contracultura animaron un cambio ideológico que repercutió naturalmente en las premisas estéticas de los escritores jóvenes, de modo que sus obras de corte realista o experimental pasaron a ser textos íntimos, alejados del hermetismo teórico; no obstante, la evolución narrativa inició con mayor fuerza desde 1975, cuando la muerte del dictador abrió un urgente espacio de expresión, de modo tal que también se agrupa a estos autores bajo la promoción de los setenta.¹

Tanto Marsé como Millás posibilitan un interesante acercamiento ya sea a las refiguraciones del pasado o bien a la experimentación del presente y la noción de identidad. Sus prestigiosas trayectorias se han apuntalado gracias a obras imprescindibles ya en el panorama ibérico —*Si te dicen que caí* y *La soledad era esto* respectivamente—, las cuales exponen un sugerente análisis sobre el acto creador y las consecuencias extraliterarias en la vida social e individual, tal como lo refuerza el resto de sus producciones. Así, en los últimos tiempos, cualquier posible novedad de uno u otro despierta una creciente expectativa tanto en el público como en los medios académicos, donde los estudios profesionales van en aumento. Sin embargo, cabe advertir al respecto de éstos que la mayor parte de las veces eligen concentrarse únicamente en las novelas canónicas de cada escritor, lo cual, más allá de ser útil, resulta en cierta medida contraproducente a razón del olvido impuesto sobre otras obras que pueden ser de igual manera representativas.

Semejante descuido es el que padecen *El amante bilingüe* (1990), de Marsé, y *Laura y Julio* (2006), de Millás. La primera se suma a la considerable lista de títulos que integran el recorrido creativo del autor catalán, entre los cuales aparecen aquellos textos que la crítica ya considera paradigmáticos o de mayor interés —*Últimas tardes con Teresa*

¹ Bajo la certeza de que ningún criterio cronológico es único, elijo esta sucesión literaria por décadas que propone Felipe B. Pedraza Jiménez en *Las épocas de la literatura española*, por considerar de mayor importancia el momento en que un autor crea su obra y ésta llega al público.

y *Si te dicen que caí*—, de manera que su amplio reconocimiento está por encima de cualquier otra de las novelas que integran un segundo o hasta un tercer plano. Contrario a lo que sucede, la distancia temporal entre los títulos debería ser un aspecto provechoso para el análisis discursivo y no un criterio de calificación en el que la antigüedad sea un valor a priorístico, aun cuando *El amante bilingüe* exhibe gran dominio de la técnica narrativa que Marsé ha alcanzado con los años. Esta madurez literaria, que en la mayoría de ocasiones se sirve de personajes infantiles para relatar la desolación y sordidez de Barcelona durante la inmediata posguerra, nos ofrece también otros casos con personajes adultos que ilustran el escepticismo y posterior desencanto ante aquel nuevo periodo llamado de transición. *El amante bilingüe*, entonces, no deja de ser otra gran novela de Marsé, cuyo personaje subraya un estado de devastación no sólo física, sino también existencial, al punto de llegar a despojarse hasta de él mismo.

Por otra parte, de *Laura y Julio* me atrevo a decir que se encuentra inmerecidamente a la zaga de los volúmenes de cuentos o aun de otras novelas anteriores —por ejemplo, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*— no por una calidad menor ni falta de aspectos interesantes, sino acaso por el poco atrevimiento de la crítica académica, precavida o prejuiciosa, para analizar obras de reciente manufactura. Esta actitud, a veces conveniente para adquirir cierta distancia objetiva con respecto a la obra que se pretenda estudiar, no siempre atina en elegir de cuáles libros ha de privar o retardar las investigaciones y los trabajos reflexivos. Por los complejos mecanismos psicológicos de los personajes, por la tensión alcanzada en cada página de la historia, por la superposición de un plano real con otro imaginario, por la individualidad fragmentada que problematiza esencialmente las conductas y sentimientos del hombre moderno, por la habilidad con que Millás perfila atmósferas oprimidas con base en la desintegración emocional, etc., *Laura y Julio* requiere

de múltiples acercamientos que la examinen en lo unitario, pero también dentro de la globalidad narrativa que Millás ha desplegado con grandes progresos.

El proyecto presentado aquí consiste justamente en el balance de la obra elegida de cada autor a través de denominadores comunes: el desdoblamiento psicológico y simbólico de los protagonistas; la irrupción de un alter ego que, en cada caso, cuestiona y aniquila los principios de identidad; la sustitución de los hombres por su respectiva sombra y el conflicto existencial que esto significa. Tales puntos temáticos son tan recurrentes en la narrativa contemporánea española que conforman ya una tendencia característica, una obsesión personal para muchos escritores; Marsé y Millás, precisamente, se inscriben en esta línea argumental donde la realidad, previamente deshecha, es transformada a través de las palabras, la memoria, la fantasía, los disfraces y las ganas de ser algo más de lo que resignadamente somos.

Esa extraña presencia de lo Otro, que nos complementa al mismo tiempo que nos vacía, remite a la eterna problemática de la identidad y al miedo inevitable ante la muerte. Como resistencia a esto, particularmente desde el Romanticismo, la imagen del Doble en todas sus manifestaciones (reflejo, sombra, encarnación) ha sido un elemento arraigado al imaginario literario tradicional de Occidente; no obstante, para nuestra época y debido a los cuestionamientos que arroja sobre el enigma de Yo, su importancia ha sumado al ámbito de la ficción muchos otros planteamientos propios de la psicología, la sociología, el multiculturalismo, etc.

Así, la idea del Doble cobra nuevos significados en la narrativa peninsular que aún se debate por motivos históricos entre la negación del Otro y la aceptación de que el verdadero enemigo está frente al espejo. De esta manera, la correspondencia entre estas dos novelas —hasta donde se sabe, no estudiadas en paralelo todavía— pretende arrojar nuevas

luces a la trayectoria personal de sus autores y, en general, a la literatura española de los últimos años, que no puede ser comprendida sin la ayuda de otras perspectivas críticas.

Mi trabajo será esencialmente un ejercicio de comparación entre ambas novelas, por lo que a lo largo de toda la tesis serán utilizados algunos de los planteamientos actuales dispuestos por la teoría comparatista de la literatura: tematología e intertextualidad principalmente. Ubicaré en primer lugar a Juan Marsé para situar de inmediato la figura de Millás, y echar a andar el cotejo dinámico entre las diferencias y semejanzas que guardan ambos escritores, pertenecientes a dos generaciones literarias diferentes. La importancia de definir a los autores y sus obras por un criterio temporal (el escritor catalán es trece años mayor que el valenciano y la novela del primero fue publicada dieciséis años antes que la del segundo²) se debe a que de esta forma será posible localizar el sitio que ocupa el tema del Doble dentro de las dos respectivas producciones literarias y, en una esfera mayor, dentro de la narrativa contemporánea española. Por ello, serán constantes las referencias a otros textos de Marsé y de Millás en donde se reitere la disolución del yo, aparezca el Doble y sea problematizada la otredad como elemento argumentativo de la ficción.

Ahora bien, para el desarrollo de la exposición, iniciaré con una base teórica breve en la que asiente los principios elementales que componen la identidad humana, en primer lugar como concepto filosófico y enseguida desde una perspectiva psicoanalítica aplicada a los estudios literarios. Así, el sujeto definido como un ser fluctuante, dará paso a las observaciones sobre la desintegración de la identidad y, en el caso de los textos, la consecuente duplicación del yo que conforma desde hace décadas hasta la fecha un tema importante en la novelística peninsular. Este análisis será hecho a partir de los enfoques

² Tales distancias temporales no son significativas más que por la amplitud de las condiciones personales que influyeron en las respectivas obras y la demostración de un espectro literario —la idea del Doble— vigente.

literarios, críticos y psiconalíticos propuestos por Otto Rank en su libro *El doble*; la perspectiva también especular del sujeto, según Jacques Lacan y algunos apuntes de Sigmund Freud con respecto a la categoría de lo ominoso, principalmente. A lo largo de la tesis, si es necesario, también se integrarán otras fuentes de consulta y referencias críticas que den cuenta de la constitución y ruptura del sujeto, de la división binaria de la identidad y del papel de la ficción como instancia reguladora en el orden real y el simbólico.

Mi propuesta consiste, entonces, en recurrir a la tematología como marco teórico para abordar simultáneamente las dos obras señaladas, a partir de un elemento narrativo común con claras implicaciones psicológicas: el protagonista cuya identidad distorsionada se desintegra en un paulatino proceso de desdoblamiento, resuelto en los textos mediante la sustitución de un sujeto por otro. Dentro de la extensa labor artística de Marsé y de Millás, el Doble como tema ocupa un lugar categórico y ambos escritores problematizan con gran agudeza e ingenio la construcción de sus personajes como entidades ficcionales llevadas a una ruptura posterior.

I.- Marco teórico

Literatura comparada

Cualquier estudio literario parte del acto primigenio de leer, aquella acción que nos sitúa directamente frente a un discurso entre todos los posibles y que exige un complejo mecanismo de reconocimiento del mundo y de nosotros mismos. Cada lectura es diferente y junto con ella cambia la visión de la realidad que nos rodea. Pero todo texto no es de ninguna manera una formulación en el vacío, puesto que su sola existencia presupone un escrito previo, al tiempo que otro en el futuro.

Cuando leemos una obra literaria no participamos solamente de su realización individual, sino también del conjunto infinito en el que se incluye, esto es, la Literatura como totalidad. Los ecos, pasados y presentes, en un texto refieren a la estructura cultural en la que fue concebido; dentro de ese universo, la obra mantiene un permanente diálogo con sus similares y con tantas otras manifestaciones humanas que la enriquecen en los distintos niveles de contenido, volcado posteriormente sobre aquel lector —primer teórico literario— que indague más allá de la superficie de papel. Al ejercer su mecanismo de reconocimiento en el espacio intertextual de una cultura, cuando confronta una obra con otra, el mismo lector irrumpe, sin saberlo acaso, en el vasto terreno de la literatura comparada.

Leer primero una novela que más tarde hallaría reflejada en otra, disfrutarlas en mayor medida a la luz de un ejercicio pendular y descubrir en ellas una doble puerta de interpretación recíproca, son algunas de las razones por las que elegí el “estudio comparativo de la literatura”³ como método a seguir en la redacción de esta tesis que intenta comparar la novela señalada de Juan Marsé con la de Juan José Millás.

³ Denominación utilizada por Lane Cooper, en la segunda década del siglo XX, para sustituir el confuso término de “literatura comparada”. Cfr. S. S. Prawer, “¿Qué es la literatura comparada?”, en Dolores Romero

Antes de desarrollar un apartado introductorio a la temalogía, así como a otras bases teóricas que serán tomadas en cuenta a lo largo de la tesis, considero oportuno detenerme desde ahora para asentar una perspectiva actual del comparativismo, pues se conoce el polémico, anacrónico y amplio debate en torno a dicha disciplina y a su correspondiente metodología, la cual mantuvo, casi desde su origen, un constante desprestigio. De ninguna forma reseñaré semejante disputa con más de un siglo de edad, puesto que está fuera de toda proporción para estas páginas; en su lugar, me interesa dar cuenta breve de algunos cambios significativos en el enfoque de la comparación y de cómo, a lo largo de los últimos años, su utilidad, su validez, su legitimidad han sido reivindicadas entre los estudios literarios.

Para lo anterior, me apoyo en el libro *Orientaciones en literatura comparada* donde se agrupan, bajo una diversidad metodológica y variedad de tendencias, amplios estudios que contribuyen al esclarecimiento de lo que acepto llamar sólo por una cuestión práctica ‘literatura comparada’. Aunque las primeras impugnaciones hechas a semejante teoría partieron de la propia descalificación del nombre, aquí utilizaré sin distinción sus etiquetas denominativas, pues estoy convencido de que elegir una u otra no es tan importante como ser coherente con la perspectiva crítica contemporánea.

Ahora, la literatura comparada puede integrarse tanto a los nuevos como a los ya conocidos acercamientos metodológicos que se proponen revisar el objeto literario; las teorías más recientes, aun con sus pretendidos impulsos de originalidad, en reiteradas ocasiones utilizan la comparación para aproximarse al marco interdisciplinario en el que hoy por hoy la literatura tiene lugar. Luego de un siglo en que el comparativismo pasó de

López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, pp. 21-35. En adelante, las citas corresponden a este volumen salvo que se indique lo contrario.

ser un mero registro de los contactos factuales entre autores y obras de dos o más literaturas a considerarse como una disciplina vigente gracias al pluralismo teórico, la actualización de sus recursos sirve para modernos enfoques tales como los estudios postcoloniales, los estudios interculturales —o teoría del polisistema⁴—, la teoría de la recepción, entre otros.

Han quedado atrás las imputaciones de Benedetto Croce en cuanto a que la comparación era un tópico ya gastado desde la antigüedad; se ha resarcido el error de concebir la literatura comparada como una asignatura simplemente histórica o, dicho con mayor precisión, como una rama de la historia de la literatura en la que los distintos textos eran asumidos como documentos vacíos y no como estructuras artísticas con valores propios; parece superada (o al menos redirigida) la llamada crisis de la literatura comparada⁵, que cuestionaba si su endeble disposición correspondía en verdad a falta de fundamentos teóricos o más que nada a una inconformidad con la semántica del nombre.

Por ahora, cabe recordar que René Étiemble, vital en dicha reorientación, fue justamente de los primeros críticos en oponerse, durante los años sesenta, al enfoque positivista e historicista que hasta entonces determinaba cualquier acercamiento literario, cuya base de estudio eran algunos hechos periféricos y en gran medida especulativos acerca del texto⁶. En lugar de eso, el comparativismo debería concentrarse en análisis de aspectos únicamente estéticos y fundamentar sus evaluaciones sobre cotejos dinámicos que

⁴ La teoría del polisistema fue desarrollada a finales de los setenta por Itamar Even-Zohar, quien consideró que los sistemas literarios particulares forman parte de un todo polifacético, caracterizado por oposiciones internas y cambios dinámicos. Esta visión global aspira a describir los factores interactivos que se presentan entre un sistema y otro; la estabilidad, las tensiones y los cambios de límites, observadas en conjunto, explican las interferencias, transferencias y ajustes sucedidos en las culturas del pasado o del presente.

⁵ René Wellek calificó así el estado y las propuestas poco específicas del comparativismo en un trabajo que disparó el debate por su valía y sentido, titulado precisamente “The Crisis of Comparative Literature”, incluido en *Concepts of Criticism*.

⁶ En 1963, Étiemble publica *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, donde cuestiona las imposiciones y los límites que hasta entonces definían el comparativismo y que lo habían llevado a un agotamiento teórico; para rehabilitar la comparación, revisa y plantea otras posibilidades en cuanto a los términos que, no por ser antiguos, dejan de ser útiles. De este modo, Étiemble no descalificó un método o un objeto de estudio, sino deshizo la definición obsoleta que pesaba sobre la literatura comparada.

superaran las comparaciones estancadas del momento. Étiemble buscó restablecer así la comparación como un método específico y válido, “una aproximación crítica que es integral o total en cuanto que juicios de hecho, descripciones, acercamientos históricos y comparativistas y juicios de valor se funden en un mismo procedimiento sintético”.⁷ Para ello, el examen detallado de las relaciones y estructuras literarias idénticas, análogas u homologables caracteriza hasta hoy trabajos como el mío, que plantean, desde el contraste o la semejanza, la crítica literaria de dos o más textos.

Con ello, los renovados principios programáticos del comparatismo intentaron desatender la disciplina histórica a cambio de realizar una teoría literaria con posibilidades universales, es decir, capaz de entrelazar la mayor cantidad de culturas, en apariencia inconexas, pero que sorprendentemente pudieran manifestar puntos de contacto acaso inéditos. Sin embargo, no debemos olvidar que tal análisis funciona en razón de la ideología desde la que se mire lo diferente, lo desconocido. A su vez, es pertinente aclarar también que tal cambio entre lo diacrónico y lo sincrónico no implica un rechazo absoluto a los marcos históricos de las obras, pues éstos son siempre necesarios para situarlas en su contexto y enriquecer un análisis correcto.

Queda claro, entonces, que la literatura comparada es algo más que el rastreo de similitudes o diferencias obvias entre textos y autores, por lo que el gran terreno de la Literatura se vuelve un espacio abierto en donde movernos. Pero también es cierto que la literatura comparada no puede considerarse como un espíritu totalitario del mundo, a pesar de sus aspiraciones culturales inclusivas: durante la década de los sesenta y setenta, cuando se pretendió defender la legitimidad del comparativismo a través de valores universales y altos ideales, la imparable sucesión de modelos y metodologías críticas (estructuralismo,

⁷ Adrián Marino, “Replantearse la literatura comparada”, en Romero, *op. cit.*, p. 72.

posestructuralismo, feminismo, deconstrucción, semiología, psicoanálisis, etc.) se encargó de resquebrajar esas buenas intenciones. En la actualidad, varias de estas teorías ocupan la comparación como herramienta, pero ya no desde un perfil unívoco y arbitrario.

Dolores Romero señala que “la literatura comparada tiende actualmente a cuestionar cualquier dogmatismo teórico, a situarse en la postmoderna diversificación y a buscar sus objetivos concretos que radican en construir dialogismos con nuestras posiciones teóricas y metodológicas”.⁸ Ese dialogismo es obligatorio también en un mundo contemporáneo, cuyo imparable andar es determinado por la globalización, ante la cual las diferencias lingüísticas, culturales, étnicas y sociales de las distintas naciones corren graves peligros, según haya una fuerza dominante; en el caso de España, por ejemplo, las diversas comunidades que establecen una identidad heterogénea en la península pueden recurrir a la literatura comparada como una herramienta para explicarse, por una parte, su propia relación, y por otra, el vínculo con un mundo más allá de la geografía política, como Latinoamérica, el resto de Europa o África.

Respecto a otro asunto también se ha concluido que efectivamente la “literatura comparada no es lo mismo que la teoría literaria o que la crítica literaria”.⁹ Cada una de ellas supone una orientación distinta, aunque complementaria, y por tanto es necesario deslindarlas entre sí, pero sin separarlas irrevocablemente. En tanto que la literatura comparada se nutre de la teoría literaria y ésta, a su vez, ha visto estimulado su ejercicio gracias al debate que la comparación provoca, su relación ha de continuar siendo recíproca con miras a fortalecer el estudio y aplicación de una y de otra, a través del enfrentamiento

⁸ Dolores Romero, “Impulsos en la literatura comparada”, en *op. cit.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

entre todos los discursos posibles: teoría y crítica son, entonces, agentes sumados en una división necesaria de trabajo.

Es preciso repasar las diferentes directrices que integran la pluralidad metodológica sobre la que descansa el estudio comparatista, pues sólo así resulta posible implantar nuevos criterios y valoraciones a su alrededor. Dicho de otra forma, la comparación exige un permanente y claro reconocimiento de sus objetivos y de los métodos utilizados para llegar a ellos, en tanto que su propio objeto de estudio —la literatura— evade, por naturaleza, la sistematización y el reduccionismo. Se persigue así un enfoque más equilibrado de estudio, puesto que explicar desde una condición aislada cada porción de literatura moderna no sólo es redundante, sino improductivo.

Ahora que los trabajos literarios se diversificaron en intereses (el feminismo, los medios de comunicación, las relaciones con el cine, los estudios culturales), no debe olvidarse que la literatura comparada puede servir ya no para encontrar un fundamento universalista de la expresión escrita, sino para conocer y reconocer la especificidad de las literaturas nacionales. Esto es que la literatura comparada ayude en la afirmación de una identidad cultural para cada país, sin perder de vista que la idea de una literatura nacional implica forzosa atención a la ideología que aquella misma representa y la relación con otras expresiones equivalentes, una evaluación objetiva a partir de sus múltiples relaciones con otros contextos y otras entidades.

Al respecto, Bassnett afirma que debe advertirse cómo los estudios comparativos cambian en función de dónde se sitúen y que, por tanto, el objetivo de la literatura comparada no debe ser implantar un canon que trascienda las fronteras culturales y que represente una civilización homogénea (idea por demás imposible), sino construir en cada lugar una conciencia nacional que permita el estudio simultáneo de las manifestaciones

autóctonas como de aquellas que fueron impuestas por un elemento del exterior. Dicho en sus propias palabras, “lo que se estudia es la manera en que una cultura nacional ha sido afectada por las importaciones y el enfoque *es* precisamente esta cultura nacional”.¹⁰

Es posible que la literatura comparada no haya dejado de estar en crisis desde el propio momento en que surgió; el estudio binario como se le ha concebido no ha dejado de ser inconcluso, lo cual hace pensar que no hay un rumbo, que no hay objetivos. Sin embargo, el desarrollo europeo y norteamericano dado a la comparación es, en realidad, el que yace agotado, no así la comparación misma. Por ello, la misma Bassnett todavía asegura que “los estudios comparatistas en el Tercer Mundo y en el Oriente Lejano están cambiando la agenda de la disciplina”¹¹, de forma que se habla entonces de una renovada literatura comparada que problematiza los sistemas de relaciones, pero desde otra posición, coincidente con otros cuestionamientos de nuestra época como lo son, por ejemplo, la crítica feminista que enjuicia una orientación masculina de la historia, la revaloración del lector dentro de la teoría posmoderna y los complejos estudios de traducción que aportan una visión de la literatura como “conglomerado de sistemas dinámicos”, que es también premisa de la comparación actual.

Para la literatura comparada, el estudio de la recepción y el consecuente horizonte de expectativas permiten acercarse al significado de una obra literaria, incluso a las modificaciones que un significado primario puede constantemente actualizar debido a su interrelación con otros textos. En la medida que una recepción literaria, aun la más importante, se transforma, los estudios comparatistas adquieren un renovado impulso, ya que el texto mismo cambia en el esquema crítico donde se localiza y, por tanto, las

¹⁰ Susan Bassnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en Romero, *op. cit.*, p. 97.

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

interrelaciones señaladas han de reorientarse hacia un nuevo lugar. El poder de la literatura reside, entonces, en su vitalidad, en su propensión al cambio y, por tanto, a la modificación de cuantas esferas la rodean.

De esta manera establezco, en la medida de lo posible, tanto una definición actual de la literatura comparada, como un intento por asentar algunos lineamientos para un nuevo paradigma que permita el análisis entre sistemas y subsistemas originados en los textos y su expansión hacia los correlatos socioculturales. Así, el comparativismo ya no es determinado por los sucesos compartidos entre obras, sino que explica esas mismas creaciones dentro de una red de comunicación. A estas alturas es posible decir que la comparación, fortalecida por un juicio crítico y una prudente medida de historia literaria, anima sus objetivos principales que son describir, interpretar y evaluar las literaturas mediante sus interrelaciones, mientras conserva un perfil ecléctico. Para ello, los estudios literarios comparativos deben ampliar los campos de acción y sus términos de referencia, que validen una reivindicación como herramienta de investigación intercultural. El reciente comparativismo es definido, por tanto, como una materia abierta y en continuo crecimiento de sus niveles teóricos, alejada de la catalogación plana e inútil, capaz de ser aplicada a otras artes y expresiones sin perder de vista en su centro el valor, composición y significado autónomo de la obra literaria.

Tematología

A continuación presento unas páginas introductorias sobre la orientación central que configura en adelante mi trabajo. Hablo de la tematología, entendida como:

rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y

actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas y motivos*, que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios.¹²

Claudio Guillén dedica un amplio capítulo de su libro *Entre lo uno y lo diverso* a los temas vistos como unidades mayores de cohesión en una obra literaria y en la producción del autor, es decir, bajo ellos se agrupan y distribuyen todas las demás partículas enunciativas y de ensamblaje narrativo en un texto, así como el conjunto de posibilidades creativas que un escritor decide reelaborar a lo largo de su trayectoria artística en función de una congruencia y una necesidad expresiva. Sin embargo, también advierte “que el tema no es todo el contenido. No es lo que dice el poema [en mi caso, las novelas], sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice. Esta concreción adquiere diferentes perfiles formales”¹³.

Asimismo, conviene precisar que, a la par de los elementos temáticos únicos e irrepetibles dentro de una obra, también están aquellos que se extienden, se modifican y permanecen constantes en la literatura bajo el nombre de *leimotiv*, es decir, un mismo motivo “apoyado en el dinamismo de la reiteración”, como dice Guillén. Aquí cabe, dentro de la tematología, señalar una distinción obligatoria entre los conceptos de “tema” y “motivo”, que en algunos casos se toman como equivalentes; en otros, el tema es mayor que el motivo; y en otros, viceversa. Al respecto, coincido con el apunte de que un criterio cuantitativo no es suficiente, que un motivo —entendido como partícula del tema— puede llegar a cobrar relevancia dentro del texto, pero que, forzosamente, es el tema el que determina la estructura narrativa completa de los elementos participantes en una obra, su congregación y la secuencia en la que se dispongan a través de relaciones verticales.

¹² Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 41, no. 1, 1993. Versión digital: [<http://biblioteca.colmex.mx/revistas/xserver/index.php>], 7 de enero del 2013.

¹³ Claudio Guillén, “Los temas: tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, p. 231.

A partir de los planteamientos de Guillén, elijo pues las características y funciones de la tematología para aplicarlas en mi estudio sobre *El amante bilingüe* y *Laura y Julio*, novelas que ocupan la duplicación identitaria experimentada por los protagonistas como una misma unidad temática, pero cuya distinta realización por parte de los autores merece interesantes comparaciones. Es importante apreciar que no sólo Marsé y Millás han utilizado este tema en las últimas décadas, puesto que el hombre duplicado aparece en casi toda la narrativa española contemporánea como una de las reflexiones más frecuentes y simbólicas del imaginario, en primer lugar porque representa la disolución identitaria sufrida por los españoles a raíz de la Guerra Civil, y enseguida porque inventarse otro cuerpo, otro nombre, otra vida, supone la medida literaria para contrarrestar el desánimo y la crisis existencial posteriores a la devastación.

Ahora bien, el estudio de un tema literario arroja consecuentemente pistas definitorias no sólo sobre un único texto en su realización individual, sino también sobre la trayectoria completa del autor, quien demuestra en muchas ocasiones cierta propensión inevitable a rehacer una y otra vez el mismo tema o, incluso, la misma obra. Para Marsé y Millás, el tema del Doble tiene un valor personal y artístico tan profundo que puede ser rastreado en casi todo el resto de sus publicaciones narrativas. Las novelas escogidas para esta tesis sólo son una muestra representativa de esa reincidencia temática.

Para concluir este primer apartado recordaré que, en el marco de la reciente literatura comparada, el objetivo de la tematología no es hacer un simple inventario de temas ni llevar la contabilidad de las ocasiones en que se presenta cada uno en el recorrido del autor. Más bien consiste en que, a partir de la investigación genética de la obra literaria, se dé cuenta de los procesos culturales, sociales e históricos en los que está sumergido el escritor y, con ello, plantear aproximaciones al contenido y al significado de sus textos

narrativos. Tales acercamientos, que invariablemente parten de la obsesión personal, consuman —en la mayoría de los casos— un trabajo acaso involuntario sobre las orientaciones imaginativas que prevalecen en cierta colectividad o tradición cultural. En este sentido, la siguiente herramienta aportada por el comparativismo es la intertextualidad.

Intertextualidad

La literatura comparada actual pretende descartar que las investigaciones sobre influencias o imitaciones de un escritor frente a otro sean su objetivo único, puesto que nunca sería posible precisar los límites reales de tales vínculos, en tantas ocasiones superficiales y no provenientes siquiera de los libros, sino de algún lazo fortuito, especialmente de orden biográfico superpuesto al literario. El antiguo comparativismo —centrado en tal concepción patriótica que aceptaba o rechazaba las manifestaciones del exterior según fueran semejantes o distintas— ha sido desplazado por planteamientos modernos llamados cotejos dinámicos, los cuales estudian las obras desde un plano recíproco, es decir, mediante correspondencias no estáticas ni unilaterales, sino móviles en función del marco estético e interpretativo fijado por las propias obras. Así, los paralelismos exclusivamente nacionalistas se cambiaron por analogías de valor entre textos literarios de diferentes culturas, con lo que la comparación ha dejado de ser influyentista para ser intertextual.

Ya desde la Antigüedad habían existido varios conceptos para nombrar determinadas relaciones entre un escrito y otros, pero fue Julia Kristeva, en un texto de 1966, quien propuso por primera vez de manera explícita el promisorio término de “intertextualidad”, que resultó más apropiado para describir las correspondencias sostenidas, por encima del tiempo y del espacio, entre dos expresiones literarias. En aquel ensayo titulado “Bajtín, la

palabra, el diálogo y la novela”¹⁴, Kristeva alteró la tradicional problemática teórica sobre las prácticas discursivas y sus vínculos desde un punto de vista semiótico, que en lo sucesivo se convertiría en perspectiva destacada para los estudios posmodernos. Guillén, apoyándose en Kristeva, escribe que:

La palabra no es un ‘punto’, algo fijo, en un sentido dado, sino un ‘cruce de superficies textuales’, un ‘diálogo de varias escrituras’. Este diálogo se entabla entre tres lenguajes, el del escritor, el del destinatario (esté fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior. Así la palabra, que es doble, que es ‘una y otra’ a la vez, puede considerarse de modo horizontal o vertical. Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee; y verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes.¹⁵

Con este giro conceptual, que fue inmediatamente aceptado y retomado por otros especialistas, los trabajos críticos ganaron cierta claridad y dinamismo, reflejados en la propia obra que obtuvo así su liberación del pesado yugo historicista y de la especulación biográfica sobre los autores; el discurso antes cosificado consiguió una nueva propuesta teórica que lo analizara en función de su carácter dialógico y su permanente reelaboración en manos de los lectores, dentro de los diversos horizontes culturales en los que se involucran progresivamente. Así, la literatura recobró su cualidad confluyente, al tiempo de abandonar aquella falsa naturaleza estacionaria que le había sido impuesta hasta entonces. Roland Barthes hizo algunas formulaciones que apoyaron y complementaron el significado del concepto kristevaniano:

Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto

¹⁴ Dicho trabajo fue publicado por la revista *Critique*, en su número 239, y formalmente se trata sólo de la reseña y el comentario de dos libros, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de François Rabelais* (1965), de Mijaíl Bajtín, quien todavía no era un crítico prestigiado; sin embargo, Kristeva aprovecha la concepción bajtiniana de la ‘dialoguichnost’ (dialogicidad) y la replantea en términos propios. Uno de los principales enunciados en su artículo dice: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*...”. Véase Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, pp. 146.

¹⁵ Guillén, *op. cit.*, p. 288.

redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etcétera, pues siempre hay lenguajes antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas.¹⁶

De este modo, los comparatistas ya no indagaron en procesos genéticos inventados, sino en aquellas prácticas compartidas y verdaderamente sustentadas entre textos, lo cual confirió asimismo una perspectiva menos individualista de los elementos comunes entre dos culturas o dos expresiones artísticas: las relaciones comparadas ya no dependieron de un orden jerárquico entre autores sino de su análisis en una equitativa disposición; ya no fueron nacionalistas, sino globalizantes. Sin embargo, no está de más señalar que la intertextualidad de ninguna manera consiste en la repetición arbitraria de líneas ajenas en una obra propia —una manera infame de disfrazar el plagio—, sino en incluir, dentro del amplio compás de la interacción, las palabras, las estructuras temáticas y los códigos culturales que operan de diferente modo según los puntos de lectura e interpretación.

Ahora bien, ya que la intertextualidad mereció entonces una gran atención por parte de la crítica, hubo consecuentemente cierta diversificación de los planteamientos y aun de las preferencias por una u otra terminología, que fue extendiéndose poco a poco hasta designar muchas otras relaciones analógicas más generales o más particulares. Como prueba de ello, basta recordar los trabajos de Gérard Genette (quien agudiza la obsesión prefijativa¹⁷), Michael Riffeterre, Harold Bloom, Jonathan Culler, Jacques Derrida, Wolfgang Iser, entre algunos más. Por tanto, es oportuno marcar que el abusivo empleo y

¹⁶ Roland Barthes, “Texto (teoría de)”, citado por Guillén, p. 289.

¹⁷ En su libro *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Genette desarrolla una serie de conceptos, muchas veces citados en adelante, como ‘paratexto’, ‘architexto’, ‘metatexto’, ‘hipotexto’, ‘hipertexto’, etc., que no son otra cosa que designaciones cada vez más abstractas para un listado exhaustivo sobre las relaciones textuales. El mismo autor cierra su trabajo con la propuesta de sustituir intertextualidad por transtextualidad.

degeneración del término propuesto por Kristeva no está libre de imprecisiones, vagos pronunciamientos y alguna errónea asimilación de significados, provenientes de la moda en que cayó la intertextualidad.

De acuerdo con Guillén, cabe hacer algunas correcciones a esta teoría, dirigidas básicamente a lo que él llama “el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes”.¹⁸ Lo anterior debido a que resultan desfavorables las afirmaciones absolutistas de que *todo* texto es un intertexto, o bien, un mosaico de citas, cuando se ha aprendido que las teorías mismas no soportan semejantes declaraciones dada su propia condición falible y en constante mudanza. Enseguida, un segundo problema con tales enunciados es el peligro latente de caer otra vez en la misma ilimitación e inseguridad de datos que suponía el rastreo de influencias, además de que se vuelve una teoría excluyente si se piensa que demanda del lector una particular erudición para reconocer y completar la gigantesca red de intertextualidades en una sola obra durante cualquier época.

Para librar tales riesgos, pero sin perder de vista convenciones muy generales, Guillén plantea el trazo de ciertas coordenadas que delimitan los usos intertextuales. Se trata en principio de una línea cuyas puntas son la alusión y la inclusión, distinguidas entre sí porque la primera se compone tanto de las reminiscencias implícitas que una obra produce sobre otra, como de las alusiones directas que se pueden encontrar a lo largo de una novela. Por su parte, la inclusión consiste en recoger legítimamente palabras y estructuras temáticas ajenas para añadirlas a los cuerpos textuales propios, lo cual, por ser hecho a la luz, no debe desestimarse, ya que en realidad demuestra los alcances compartidos del lenguaje.

La línea perpendicular a la anterior es la que va de la citación a la significación. Sobre el primer extremo, Guillén anota que su práctica es de orden exclusivamente

¹⁸ Guillén, *op. cit.*, p. 290.

horizontal, en donde se reconoce alguna jerarquía previa o se constituyen lazos de afinidad que ratifican la pertenencia a una correspondiente tradición; el intertexto que cita a otro no interviene ni modifica decisivamente el efecto semántico de este último, ya de por sí determinado y que sirve ahora sólo como elemento contextual. Mientras tanto, el intertexto significativo, o sea, la segunda orilla de esta recta, es la presencia identificable del llamado *leitmotiv*, elemento puesto al servicio del escritor moderno para que, desde su originalidad, retome el significado de tal estructura anclada ya al imaginario literario y la asimile en una nueva creación. Cabe mencionar que en este caso el intertexto sí funciona como ingrediente activo del discurso que lo utiliza, porque incide en su interpretación.

Tras lo anterior, quedan definidos los puntos cartesianos mediante los cuales es posible emprender un estudio intertextual entre Juan Marsé y Juan José Millás. Al final, si la intertextualidad fue concebida y desarrollada para comprobar que de ninguna manera las obras literarias son objetos aislados, sino presencias dialógicas formadas por normas, contextos socioculturales, convenciones, valores de una o de varias épocas y hábitos de percepción entre diversos textos, el situar a estos novelistas contemporáneos en dicho terreno permite descubrir sus ecos y semejanzas, pero también sus contrastes, debido a que España no es la misma para cada provincia de su geografía y el sentido identitario por pertenecer a una o a otra comunidad se manifiesta, en ocasiones, mediante factores vitales como el lenguaje y, consecuentemente, su expresión literaria. Esta condición es fácil de ejemplificar con Marsé, cuyo crecimiento al interior de la sociedad catalana se distingue claramente en todos sus libros, marcados por la desigualdad social y la confrontación entre lenguas, es decir, entre el idioma local y el castellano. Por ello, su relación con el mundo inmediato es diferente en comparación con la del valenciano Millás.

Cierro este apartado compartiendo uno de los pensamientos de Guillén y que en gran medida es una de las razones para la tesis presente:

El gran novelista original proyecta nueva luz sobre los predecesores que le hicieron posible, no ya en el marco de una “tradicción” ilimitada, [...] sino dentro de las dimensiones formales y temáticas que determinado grupo de relatos tienen en común. [...] De tal suerte se abre un doble diálogo entre novelistas incitados. Primero, del autor consigo mismo, es decir, con sus obras previas [...]. Y [luego] un novelista responde a otro. [...] Estos mundos [los de Marsé y de Millás, por ejemplo] convergen y se entretocan y se entreveran de diferentes modos, según los lectores, pero el proceso de convergencia es indudable e ineludible.¹⁹

Uno de esos puntos de convergencia para ambos autores es el tema del Doble, que forma parte importante del imaginario literario occidental y que expongo brevemente a continuación.

Crítica psicoanalítica y la imagen del Doble

Desde su aparición, el psicoanálisis tuvo como objetivo hacer posible una interpretación general de todos los elementos culturales, con base en los estudios del inconsciente, procurando descubrir las recónditas motivaciones del comportamiento humano. Ninguna actividad escapó al análisis psicoanalítico; las manifestaciones artísticas —literatura y pintura, principalmente—, merecieron, por supuesto, un nuevo enfoque que indagó en sus orígenes y, en consecuencia, expuso una serie de nuevas interpretaciones.

En la perspectiva tradicional, el problema del conocimiento era resuelto por la relación directa entre sujeto cognoscente y objeto conocido, entre los cuales mediaba la consciencia (formada a partir del lenguaje²⁰) como un simple concepto traslúcido. Sin

¹⁹ *Ibid.*, pp. 299-301.

²⁰ Saussure formuló el signo lingüístico con base en la exacta asociación de un significado con un significante, a partir de la cual el mundo y el lenguaje cobraban sentido. Pero, luego de recoger y reelaborar las lecciones del psicoanálisis, Jacques Lacan deshizo ese postulado al negar que entre significado y significante hubiese tal correspondencia exclusiva, debido a dos razones principales: 1) Es falso que el mundo de las palabras se modele según el mundo de las cosas; 2) dentro de un discurso, especialmente el literario, no puede asignarse al significante un significado único, pues éste se desplaza permanentemente. Así, desde la ruptura que supuso el psicoanálisis, aquella idea cientificista, que definía al hombre y a los significados de su

embargo, a partir del psicoanálisis, dicho problema tuvo que ser abordado desde otra situación, pues la misma consciencia se pluralizó y dejó de ser transparente; el objeto (mundo, imagen, texto escrito, etc.) se volvió inaprehensible y el sujeto fue fragmentado, al grado de convertirse en un desconocido incluso para sí mismo. Lo anterior constituyó un fuerte estremecimiento para las certidumbres regidas hasta entonces por una equivalencia inmóvil entre pensamiento, lenguaje y significado. El mundo dejó de ser científicista y hubo de reconocerse la participación de un conocimiento adquirido a través de los símbolos; asimismo, se produjo también una carga antropológica en la que cada hombre renunció a ser por completo reflexivo, a cambio de aceptar su perfil delirante e irracional.

Concentrándome en la crítica literaria, a partir del psicoanálisis la obra adquirió un nuevo valor tanto en su elaboración como en la forma de ser recibida, interpretada por el mundo exterior: ya no se estudió sólo el aspecto formal ni el sentido inmediato del texto, también el contenido latente, aquel que revela muchas más claves de lectura ocultas a primera vista. Freud es fundamental para todos los teóricos posteriores que de una o de otra manera han seguido y reelaborado su metodología, considerada ya como una verdadera herramienta de discernimiento artístico.²¹

El texto literario ha pasado a ser, entonces, un territorio libre en donde se manifiesta subrepticamente el inconsciente del autor —escindido ya de la pasada concepción sólida y unitaria del ser— que ha de asumirse como un Otro, con respecto a la identidad reconocida del hombre. A su vez, también puede aprovechar el inconsciente del lector para reconocerse en el mismo terreno de la obra, es decir, para observar la propia naturaleza oculta a través

lengua como entidades unívocas, fue obligada a aceptar la relativización de tal forma epistemológica, originándose todos los estudios posteriores sobre el inconsciente, los sueños y los mensajes escondidos detrás de cada obra literaria. Véase Lacan, “La instancia en la letra del inconsciente o la razón desde Freud”.

²¹ Cabe mencionar que Freud concibió la posibilidad de extender y aplicar el análisis psicoanalítico al plano de la creación artística porque para él la obra de arte tiene un origen similar al de los sueños.

de enunciados ajenos que acaso reflejan una condición semejante, iguales padecimientos y obsesiones; de esta manera, se produce una nueva interacción con la literatura que, a la par de ser objeto de goce, es medio de autoconocimiento, sin importar que sea tachada de evasiva. La crítica psicoanalítica valora, por tanto, al texto ya no como un discurso premeditado, sino como una superficie apropiada para indagar cuestiones subyacentes de la personalidad del escritor y también del lector.

En este sentido, la posible interpretación sobre los objetivos del autor se enriquece con las resonancias que el texto produce en el público. Desde Freud hasta los últimos trabajos, permanece la consideración de que el texto activa y actualiza ciertas nociones ocultas, tal vez olvidadas, del sujeto lector, que en adelante se transforma en sujeto deseante, y entonces acompaña al escritor en un descenso interno. Pero ¿qué son esas nociones ocultas? Según Freud, la obra literaria es resultado de concatenar aquellas representaciones surgidas de una realidad psíquica incognoscible en primera instancia, a la que solamente es posible acercarse mediante sucesivas bifurcaciones que penetren hasta el fondo del Yo.

Dicho de otra forma, tal cadena se elabora a partir de pulsiones soterradas que luchan por pasar del inconsciente al consciente, a pesar del control con que son reprimidas; tales pulsiones aparecen únicamente en sueños, a través de fantasmas o de imágenes fugaces que, si alcanzan una elaboración mayor, serán plasmadas en el texto literario. Entonces, las grandes obras son aquellas en donde se logra superar, por una parte, la represión del consciente y, por otra, se confrontan los verdaderos deseos del Yo. De esta manera, el analista procura desenmascarar con un detallado interrogatorio los significados invisibles a la forma (que es relegada a un segundo plano) y a la inmediatez del contenido cifrado. Sin embargo, no hay que olvidar que la premisa de que el texto debe responder a

las preguntas formuladas por el crítico, supone también el riesgo de la sobreinterpretación, de forzarlo a decir algo que no es cierto ni pretendido.

Al aceptar que literatura e inconsciente alteran la relación entre significados y significantes, es decir, que modifican la transparencia de las palabras, en tanto que ambas entidades son expresadas mediante el lenguaje, se admite también que los procedimientos a los que recurren cada una (desplazamiento, condensación, representaciones indirectas) también son compartidos en mayor o menor medida.²² A pesar de ello, no debe olvidarse que, mientras los sueños y otras manifestaciones del inconsciente son privados y anulan por completo la función comunicativa, la literatura es especialmente un contenido social con miras a ser transmitido. Cabe señalar que el autor muchas veces dice más de lo que se propone en su texto o no sabe lo que puede estar diciendo, al mismo tiempo que el lector puede entender lo que el autor quería que entendiera o, por el contrario, interpretar algo que sólo a él se le ocurre.

El psicoanálisis permite elaborar una síntesis personal del artista, cuya naturaleza especialmente sensible y receptiva le otorga el “privilegio” de observar lo que la ciencia no puede, de transformar sus impulsos en una creación estética, con lo que se vuelve una especie de vidente definido por Freud como mediador entre la oscuridad del inconsciente y la luz del conocimiento. A pesar de ello, semejante facultad resulta muchas veces un castigo peor en tanto que orilla al artista a vivir en permanente búsqueda de un equilibrio que puede perder en cualquier momento; sobran ejemplos de escritores que fueron víctimas de sus propias obsesiones y delirios, de aquellos fantasmas que les dictaban sus grandes obras,

²² La lectura psicoanalítica de los fenómenos literarios surgió precisamente por un especial interés en la palabra como medio para profundizar en la subjetivación, puesto que los escritores se autorrepresentan mediante el lenguaje, se inventan máscaras, se construyen otro ser en un plano simbólico, separado de la realidad. Debido a que la palabra articula ese imaginario, ésta se vuelve puente entre un Yo y el Otro, o bien, el vaso en el que se depositan los impulsos secretos del escritor.

pero que en determinado instante, tras romperse el hilo mental que los sujetaba, consiguen escapar llevando a los hombres a la desintegración total.

Finalmente, si la crítica psicoanalítica se propuso descubrir los sentidos implícitos por encima de los explícitos, ha de ser cautelosa para no mecanizar construcciones de significado y mantener, de esta forma, un acertado diálogo interno sobre la experiencia literaria, sus motivaciones y su autenticidad. Es posible afirmar que la crítica literaria psicoanalítica no excluye otros métodos de análisis, sino que los complementa a través del estudio de los textos como reflejos sintomáticos de las conciencias trastornadas que son los autores.

Una vez que ha quedado establecido un breve marco acerca del psicoanálisis, paso a detallar la obra que constituye el punto de partida de los distintos trabajos sobre la imagen de la identidad duplicada en la literatura. Se trata de *El doble. Un estudio psicoanalítico*, de Otto Rank, publicado por primera vez en 1914, pero que once años después fue revisado y aumentado. Esta versión, con algunas variantes, ha sido incluida en otros dos volúmenes posteriores por separado, aunque bien puede considerarse que la edición correspondiente a 1925 es definitiva según el pensamiento del autor.

A pesar de que en el Romanticismo hubo un especial interés entre los escritores por representar la figura del Doble, los críticos del siglo XIX no prestaron la debida atención y fue hasta la llegada del psicoanálisis que este tema se examinó desde la literatura, pero con relación a términos míticos, psicológicos y etnológicos principalmente. En su texto, mediante un enfoque inductivo, Otto Rank recurre a varias obras literarias en las que aparece con gran acción la entidad siniestra y subjetiva del Doble, y describe cómo su presencia produce efectos fatales en los protagonistas de las distintas historias. Los postulados básicos de Rank para explicar la aparición de este ser van desde la necesidad

espiritual que siente el hombre por autoperpetuarse hasta un concepto primitivo del alma como dualidad, es decir, del cuerpo y su manifestación etérea, desarrollado por todas las civilizaciones. Con base en ello el sujeto moderno no escapa a problematizar la figura del Doble, que indica sobre todo “el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia”.²³

De entre los autores (Hoffman, Wilde, Dostoievski, Maupassant, Musset, Poe, etc.) y sus relatos estudiados, Rank distingue tres secuelas sobre los personajes, a causa de la manifestación dual: la primera es un profundo sentimiento de soledad, luego de apreciar al Otro como simple cosa y concluir que se trata de una compañía inexistente. Esta idea, proveniente de Freud, se debe a que el Yo, en su premura por descargar las incertidumbres de la vida, inventa un cuerpo cuya función es abatir dicha tensión, aunque sólo de manera pasajera. En este caso, el Doble resulta de los impulsos alucinatorios con que se demanda auxilio y de una mutilación sufrida en la conciencia. Pero el Yo, que proyecta a ese otro ser como objeto de deseo, es nuevamente engañado porque tal desvarío significa, en realidad, la ausencia del objeto. Se constata que los seres humanos, al estar inmersos en una suerte de desamparo primigenio, necesitan de un Doble entendido como su única defensa frente a la realidad exterior.

La segunda secuela reside en cierta mudanza que los hombres experimentan con respecto al sentido y valor de su Doble: primero lo consideran como un confiable guardián, un espíritu benéfico que los acompaña a cualquier lado, y en virtud de esa presencia está asegurada su integridad. Sin embargo, el mismo espíritu se convierte en un rival peligroso que los persigue sin descanso hasta la tumba. Rank habla de la trasposición del amor en odio, advertida ya por Freud en “Pulsiones y destinos de pulsión”:

²³ “Introducción” a Otto Rank, *El doble*, Buenos Aires, Orión, p. 19.

el Yo odia, aborrece y persigue con fines destructivos a todos los objetos que se constituyen para él en fuente de sensaciones displacenteras, indiferentemente de que le signifiquen una frustración de la satisfacción sexual o de la satisfacción de necesidades de conservación. Y aun puede afirmarse que los genuinos modelos de la relación de odio no provienen de la vida sexual sino de la lucha del Yo por conservarse y afirmarse.²⁴

La tercera secuela remite a una fuerte división de los sentimientos y acciones humanas producida por el mismo amor que cada uno siente por sí mismo, esto es, el narcisismo. Dicho enamoramiento de la propia imagen impide que sean aceptadas cabalmente aquellas cargas negativas de la personalidad, por lo que se exige una extensión del Yo que actúe como depositario de ellas. De esta forma, los impulsos malignos quedan representados por un Doble, al cual se rechaza tajantemente en tanto que supone un contraste ético con la persona real, quien, por su parte, cree haber logrado eliminar de sí todo aquello que no es bello o que no es digno de ser amado. Sin embargo, Rank subraya una “poderosa conciencia de culpa” como resultado de tal divorcio, y con ella se rompe el supuesto orden y grado de perfección adquirido, conduciendo a los personajes a un desequilibrio emocional peor que, por lo general, culmina con la muerte.

En cualquiera de estos tres efectos, la presencia de perturbaciones en la función perceptiva es innegable: lo real ya no remite a lo real. La percepción, que responde únicamente al deseo simbólico realizado, carece, entonces, de la capacidad distintiva entre representación y recuerdo, lo que está afuera y lo que está adentro, lo que se es y lo que se niega ser. Por tal razón, los protagonistas se vuelven incompetentes para reconocer la fuente de su excitación nerviosa y quedan así vulnerables a aquello que justamente los intimida.

²⁴ Sigmund Freud, “Pulsiones y destinos de pulsión”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Tomo XIV, p. 132.

Rank dedica en especial un capítulo para estudiar los significados antropológicos del Doble, ahí precisa que para muchos pueblos primitivos el concepto esencial del alma incluía una representación análoga del cuerpo, de manera que la sombra, inseparable de la persona, se convirtió en una de las primeras alegorías del alma, aunque no la única. Al considerarla como un primer Doble, Rank deduce que a partir de la sombra se desprendieron infinidad de supersticiones que señalaban su indisociabilidad del cuerpo físico, y, por tanto, la sentencia de que si faltaba uno se producía la desaparición o muerte del otro. Así, apoyándose en ciertos investigadores de la época, Rank asegura que el desarrollo hacia aquel significado amenazador de la sombra, antes protectora, llegó justamente con el fortalecimiento de la creencia en una vida después de la muerte. La pregunta es por qué se transforma.

Para el hombre primitivo la sombra fue una presencia física impuesta que adquirió la responsabilidad de cuidarlo, y con ello su alteridad fue bien vista. Pero al momento de cobrar conciencia sobre la protección recibida, aquél se volvió narcisista y creyó que el soporte de su vida estaba asegurado, tanto que se explica así su deseo de inmortalidad. Sin embargo, más adelante el mismo hombre comprobó de modo angustioso que la ausencia de su proyección también podía interpretarse como anuncio de muerte; así, los signos de amor y de odio, como signos de vida y de muerte, pasaron a ser cotidianos. Éste es el origen del fantasma, imagen espeluznante que acecha a los hombres desde tiempos remotos y que promueve un supuesto lazo con otra dimensión.

Es aquí donde las ideas de Otto Rank atisbaron lo que más tarde Freud llamaría categoría de lo siniestro²⁵. El Doble se relaciona íntimamente con aquello que provoca

²⁵ Cinco años después de la primera publicación de Rank, Freud incluyó algunas de sus aportaciones en un texto llamado en alemán *Das Unheimliche*, que puede traducirse como “Lo siniestro” o “Lo ominoso”. Ahí

horror, ya que su proceso de identificación se complica ante la ambivalencia de lo (des)conocido y es entonces cuando viene la ansiedad por huir de aquello que pueda representar una posible amenaza para el Yo. Sin embargo, debo apuntar que el Doble no siempre produce esa sensación de lo extraño inquietante o lo siniestro. Freud establece que para producir este efecto característico deben darse ciertas condiciones, como el hecho de que el incómodo visitante tenga siempre su aparición en un espacio concreto, borrando así los límites entre lo imaginario y la realidad; de que su proyección sea lo suficientemente desconcertante para poner en duda nuestra percepción del mundo. Sólo entonces conducirá a experiencias que van desde la impresión ominosa de un instante hasta la vivencia persecutoria y delirante. Freud concluye que:

el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.²⁶

Es así como el Doble, a lo largo de su formación, resulta ser el rechazo ante el propio cuerpo ahora irreconocible, vuelto una especie de fantasma que, si bien sigue a nuestro lado como un objeto único de preservación, también es la proyección degenerada de nuestra propia muerte. Se trata, pues, de una convivencia entre fuerzas dispares y polarizadas, pero que surgen del mismo ser.

Hasta aquí la semblanza del estudio desarrollado por Rank y acotado por Freud, que marca el inicio de tantas consideraciones sobre la identidad, la alteridad y el

leemos que “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una enérgica desmentida del poder de la muerte, y es probable que el alma «inmortal» fuera el primer doble del cuerpo. Ahora bien, estas representaciones han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro desupervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Tomo XVII, p. 235.

²⁶ *Ibid*, p. 236.

desdoblamiento del Yo a lo largo del siglo XX. Para los propósitos de este trabajo, recorro también a un artículo de Juan Bargalló, catedrático de la Universidad de Sevilla, titulado “Hacia una tipología del *Doble*: el Doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en el que propone ciertas categorías para distintos casos literarios en donde aparece dicha entidad. Al principio del texto, Bargalló señala que:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de la antítesis o de la oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.²⁷

El anterior razonamiento —en sintonía con los postulados de Rank— da cuenta de la importancia que mantiene tal tema en las últimas décadas, no sólo para los análisis literarios, sino también para diversos enfoques (filosóficos, comunicativos, sociológicos, antropológicos) que lo sitúan como elemento estructural indispensable en la comprensión del sujeto moderno. Alrededor de éste continúa la discusión sobre su condición fragmentaria y la crisis del modelo centralista que lo ubica como forma y medida de todas las cosas, además de que los novelistas producen nuevas técnicas representativas de su problemática existencial, cada vez más diluida en el mundo.

Bargalló indica dos agentes con los que se relaciona íntimamente el Doble: por un lado, el disfraz; por otro, la sombra. Al respecto del primero, el crítico interroga cuál de las personalidades de un hombre resulta más auténtica, aquella denotada por su rostro o las que puede exhibir mediante el artificio carnavalesco de las máscaras; esta pregunta es medular en el análisis de *El amante bilingüe*. Sobre la sombra, Bargalló coincide con Rank al

²⁷ Juan Bargalló, “Hacia una tipología del *Doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, p. 11.

definirla como designación del mismo sujeto a partir de una proyección gradual y cuyo juicio de valor es variable, permitiendo también la experiencia de lo Otro dentro de uno mismo; este binomio puede ser considerado el origen del Doble, puesto que la sombra es la conciencia inmediata del Yo en presencia de alguien más.

Enseguida, el crítico remite a dos mitos —el de Anfitrión²⁸ y el de los gemelos²⁹— como las primeras manifestaciones duales y como los modelos mayoritariamente en uso hasta finales del siglo XVIII para tal tema literario. A lo anterior, yo agregaría que un tercer mito fundamental para la alteridad es el de aquel siervo de Poseidón, con el don de conocer pasado y futuro, pero sobre todo con el poder para adoptar cualquier forma deseada. Proteo simboliza, entonces, la versatilidad natural y el deseo de transformarse (aunque sea en la imaginación o mediante disfraces) de los hombres, quienes siempre han vivido bajo el anhelo de ser alguien más.³⁰

“Pero el doble suele adoptar otras morfologías en los siglos XIX y XX”, dice Bargalló. Es cuando, a partir de la novela de Virginia Woolf, se propone otra estructura al respecto: la reencarnación o tema de *Orlando*, compuesto por:

un solo y mismo individuo (una sola y misma identidad), pero que existe bajo una o dos formas en dos o más mundos distintos, en oposición a los mitos de Anfitrión y de los gemelos idénticos, basados ambos en dos identidades distintas, bajo una sola forma y en un mismo mundo”. Pero no es todo. “El tema de *Orlando* ofrece diversas variantes [aparte de la mencionada]: una misma identidad, bajo dos formas distintas, en dos mundos parcialmente distintos; o bien, una misma identidad, bajo una misma forma, en varios mundos diferentes.³¹

²⁸ Júpiter toma la apariencia física de Anfitrión, cuando éste estaba en el campo de batalla, para entrar a su palacio y acostarse con su esposa Alcmena. Bargalló describe que hasta el siglo XVII se acentuó el aspecto cómico de la historia, mientras que en lo sucesivo la dimensión trágica adquirió mayor relevancia por la confrontación entre divinidad y hombre; además enumera las oposiciones posibles entre el falso y el verdadero Anfitrión.

²⁹ También conocido como *Doppelgänger* y presente desde siempre en el imaginario occidental por ser ellos los personajes ideales de las relaciones binarias, es decir, en los que se puede perfectamente reconciliar las nociones opuestas de identidad y complementariedad.

³⁰ Sigo el planteamiento que César Moreno Márquez expone en “El deseo de Otro o la fascinación por Proteo”, en Juan Bargalló, *op. cit.*, pp. 41-54.

³¹ Bargalló, “Hacia una tipología...”, pp. 14 y 15.

Después de este juego de posibilidades, Bargalló llega al *desdoblamiento* como tal — dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo conviviendo en un solo y mismo mundo de ficción—, el cual difiere en composición tanto de los tres mitos mencionados (en ellos existen varias entidades por una sola presente aquí) como del *Orlando* (en él hay un mundo ficcional múltiple, mientras que en éste uno fijo), y se dividen en dos modalidades: “ambas encarnaciones coexisten en un mismo espacio y en un mismo tiempo, en cuyo supuesto puede darse tanto la interacción física como verbal entre ambas [...] o puede ser que dichas encarnaciones se excluyan mutuamente, resultando imposible la interacción”.³²

Ésta es la estructura básica sobre la que se desarrollan las novelas de Juan Marsé y de Juan José Millás, aunque es indispensable apuntar que dentro de tal fórmula hay casos particulares cuya complejidad implican disposiciones intermedias. No obstante, con el probable trazo narrativo expuesto hasta ahora, Bargalló define las categorías del Doble, según su procedimiento constructivo, de la siguiente manera:

Por *fusión*, en un individuo, de dos originalmente diferentes, como resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación [*Laura y Julio*] o bien, puede producirse de manera imprevista y repentina.

Por *fisión* de un individuo en dos personificaciones del que originalmente no existía más que una, [como ocurre en *El amante bilingüe*].

Por *metamorfosis* de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles o irreversibles [...] La metamorfosis puede originar una forma y una entidad humanas distintas del modelo original —“mister Hyde”, en la obra de Stevenson—; una forma humana distinta de la primera, pero plasmada en una entidad no humana —el “retrato” de Dorian Gray—; o una forma y una entidad no humanas —“el escarabajo” de Kafka.³³

³² Dos ejemplos que aporta Bargalló son *El doble*, de Dostoievski, en el primer caso, y *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, para el segundo.

³³ *Ibid.*, p. 17.

Tras esta propuesta esquemática, el artículo se dirige no a conclusiones específicas, sino a preguntas —¿Quién es el doble en la literatura occidental? ¿Qué papel desempeña y qué significa? ¿El disfraz, la sombra, el espejo son elementos más auténticos para hallar una verdadera identidad?—, que bien puedo extender a mi trabajo e intentar contestarlas desde el horizonte literario de ambos novelistas españoles y sus respectivas incursiones en la problemática de la identidad. Con esto concluyo el marco teórico aplicable al próximo análisis de las obras. A continuación presento las semblanzas biográficas sobre Marsé y Millás, con el objeto de situarlos en sus contextos correspondientes y dentro de la escena literaria contemporánea.

II.- Los autores

Juan Marsé

«Ceñudo, maldiciente, tiene la pupila desarmada y descreída, escépticos los hombros, la nariz garbancera y un relámpago negro en el corazón de la memoria». Así concluye el primer párrafo de “Autorretrato”,³⁴ en donde el sujeto en cuestión no guarda para sí complacencia alguna e incluso llega a expresar el gusto que le hubiera dado no tener que conocerse o, mejor aún, haber sido otro, alguien más que no viviera lo que a él le tocó vivir. Sin embargo, ese hombre decide presentarse ante un público que lo mismo puede ignorarlo (ahora que los rasgos del rostro cada vez son más invisibles); asombrarse de la rudeza que él mismo se inflige; compadecerlo por su maltratada fisonomía; o reflejarse en cada una de esas palabras desencantadas no de la vida, sino de la posibilidad cada vez más remota de vivir dignamente.

Quien se describe es Juan Marsé, el gran narrador que lleva consigo la peculiaridad de parecer todo menos escritor, y es que las etiquetas no van nada bien con él, quien ya de por sí agradece (por no decir que reclama) no ser tratado como intelectual. La cita tiene la fuerza de resumir en un par de líneas el semblante prácticamente inflexible de las fotografías del autor, que son un constante ejercicio de resistencia para quienes las observan, ya que éstas reniegan sin devaneo alguno de la cómoda impresión que —se supone— deben producir los hombres de letras. Bajo el nombre de “Juan Marsé” es inimaginable el cuadro de un tipo con la petulancia y el delicado refinamiento propio de los escritores acartonados y pendientes

³⁴ Juan Marsé, “Autorretrato”, en *Señoras y señores*, Barcelona, Tusquets, pp. 173-174. Es la tercera vez que este volumen se publica —cada una por editorial distinta—, su primera aparición se remonta a 1975 y constaba de setenta y cuatro retratos; la segunda es de 1977, con un notable incremento de treinta y tres estampas; la tercera edición, que es la citada, mereció un recorte y cerró con ochenta y cuatro la lista de personajes. A través de los años, muchos de los textos han permanecido, aunque con revisiones y cambios importantes, como es el propio caso de “Autorretrato”, que en la segunda edición fue titulado “Juan Marsé”; a pesar de compartir líneas enteras, ambas versiones son textos completamente diferentes.

sólo de su imagen bibliotecaria. En cambio, nos encontramos con un rostro y una personalidad rudimentarios, ciertamente herméticos, pero nunca inexpresivos, que requieren de un viaje hacia su historia para llegar a ser comprendidos, a la par de una obra literaria cada vez más importante para Hispanoamérica.

Juan Marsé nació el 8 de enero de 1933, en el barrio catalán de Sarriá, en donde su vida habría de ensombrecerse casi de inmediato con la muerte de su madre y la insuficiencia paterna para mantenerlo; motivo por el cual Juan Faneca Roca —su nombre original, que no hay que olvidar— fue dado en adopción al matrimonio Marsé Carbó, proveniente de Tarragona y que poco tiempo atrás se había instalado en Barcelona. Marsé sólo vio a su progenitor acaso un par de veces más en toda la vida.

Así pues, con sus nuevos padres, simpatizantes de izquierda, la infancia de Juan Marsé fue marcada por la derrota de los republicanos en la Guerra Civil, lo cual forjó en él un aciago plano de experiencias y recuerdos terribles que no se irían nunca. Las secuelas del conflicto bélico se extendieron en el tiempo y en el espíritu de ese niño que, con cierto aire de clandestinidad, hubo de jugar y crecer en los diferentes barrios pobres de Barcelona: en la Salut, el Horta, el Guinardó, más tarde también en el Carmelo y el parque Güell. Esta geografía ha sido inmortalizada en todas sus novelas, configurando el escenario de miseria, degradación moral y abandono, que ya es un espacio literario único.

De 1942 a 1946, Marsé asistió a la primaria, sin concluirla. En su lugar, seguiría de cerca tanto las publicaciones infantiles populares como, especialmente, las muestras de cine de barrio, es decir, *westerns* y filmes de aventuras exóticas, que se grabaron en su mente y que más tarde explotaría como elementos importantes de su particular estética narrativa. La infancia, con toda la crudeza de su realidad y el papel regenerativo de la ficción, es, sin duda, una condición determinante para el hombre en que se convirtió Juan Marsé, al grado

de poder interpretarse que, detrás de su obra, todos los esfuerzos van encaminados a rescatar y preservar aquel niño que fue.

A partir de los trece años, el futuro escritor se integró al oficio de la joyería, un trabajo como aprendiz que le permitió recorrer otras zonas de la ciudad hasta entonces vedadas, mientras iba de taller en taller repartiendo encargos. Cuando ya estuvo entrenado, su labor artesanal de ocho horas diarias, sostenida hasta 1959, aún le dejaba tiempo para leer y ver tanto cine como fuera posible, por lo que aumentó su obsesión imaginativa en distancia con el mundo convencional y ruin de la época. Así, Marsé fue participando más de la vida nocturna, en compañía de amigos con quienes compartir el trago, sus insolentes andanzas y la ocasional asistencia a modestos salones de baile en donde buscaba ligar a las jovencitas. También fue el principio de una breve colaboración con cierta revista llamada *Arcinema*, en la que haría casi de todo.

Por aquellos años de autodidactismo, Marsé tuvo que cumplir con el servicio militar —dieciocho meses, entre 1954 y 1955—, en la Comandancia General de Ceuta, ciudad española limítrofe con Marruecos, pero ahí sólo se encargó de cubrir un puesto como vigilante, lo que le permitió leer y escribir casi durante todo el día. Entre cuartillas ensayadas una y otra vez, redactó las cartas (dedicadas a una novia de la época) que poco después sirvieron como base para una novela. Años más tarde, gracias a la fortuita amistad con Paulina Crusat, crítica literaria de la revista *Ínsula*, Marsé consiguió publicar algunos relatos —el más notable de ellos, “Nada para morir”, ganó el Premio Sésamo en 1959— y se acercó a la llamada Escuela de Barcelona; tal adscripción estética reorientó sus lecturas, sus técnicas y temas narrativos hacia una tendencia objetivista y dogmática emparentada con el neorrealismo italiano, dejando atrás la marca de la procedencia social.

Fue hasta la publicación de *Encerrados con un solo juguete* (1960), su primer intento novelístico que mereció los honores del Premio Biblioteca Breve incluso sin ganarlo, cuando la trayectoria literaria de Marsé comenzó definitivamente, a pesar de las dudas y dificultades personales que tuvo que superar. Entre ellas contamos un natural escepticismo a lograr vivir de la escritura, tratándose, como era, de un muchacho inexperto y sin mayores conocimientos que los del barrio; el desarrollo de una obra que expone la decadencia de la juventud burguesa desde los preceptos del realismo social dominante por aquellos tiempos, aunque sea cierto que lo hace con matices; y los dos viajes a París entre 1961 y 1963, sin recursos, en donde fue obligado a combinar trabajos tan disímiles como ayudante de laboratorio en el Instituto Pasteur, traductor de guiones franceses y profesor de español. Bajo ese panorama poco alentador, Marsé escribió su segunda novela, *Esta cara de la luna*, de la que no guarda buenos comentarios y canceló para nuevas ediciones.

De vuelta a Barcelona, con una amistad cada vez más estrecha entre él, su editor Carlos Barral y el poeta Jaime Gil de Biedma, los años siguientes fueron de una importante maduración para su proyecto artístico, tal como se refleja en *Últimas tardes con Teresa* (1965, ahora sí Premio Biblioteca Breve). En esta novela Marsé encuentra la voz más personal al reconciliarse con los referentes propios de su extracción social, a la vez que inicia un proceso de complejidad narrativa muy cercano a la tendencia experimental de media década. Aquí es donde aparece el tipo de personaje con mayor trascendencia en su obra: el *charnego*, un rufián simpático y marginal cuyo natural atractivo e imaginación le ayudan en su pugna por ser admitido dentro de un estrato social alto. La problematización de una sociedad ajena y culta, que desprecia a los extraños, es el origen de obras posteriores, de modo que el Pijoaparte —mote con que se conoce a este protagonista— es el principio estético de varios personajes sucesivos.

En adelante, la carrera de Marsé cobró nuevas dimensiones y, por fuerza, tuvo que ser redirigida otra vez. Un lustro después, el escritor entregó a Seix Barral su cuarta novela titulada *La oscura historia de la prima Montse*, que no tuvo la misma suerte de la anterior, pese a una buena manufactura temática y formal con la que continuaba su renovación literaria. Sin embargo, de 1970 a 1973, Marsé escribió en circunstancias muy particulares³⁵ la obra que unánimemente es considerada como la mejor de toda su producción: *Si te dicen que caí*. Con ella ganó el I Premio Internacional de Novela, convocado por la Editorial Novaro y la Asociación de Escritores de México, pero su publicación fue prohibida rotundamente en España, a pesar de los esfuerzos del autor y de la editorial, que sólo consiguieron exportar hacia México y Latinoamérica los cinco mil ejemplares de prueba y, por consiguiente, llenos de erratas.

Fue hasta después de la muerte de Franco que Seix Barral obtuvo los derechos e intentó publicar una edición revisada en septiembre de 1976. No obstante, la circulación de la novela siguió considerándose peligrosa y sucedió lo que el propio autor califica como un “secuestro”³⁶, ya que el libro fue prohibido otra vez y remitido ante el Tribunal de Orden Público para un nuevo dictamen. En los meses siguientes, Marsé denunció los abusos y agresiones en contra de los escritores y su libertad de creación en distintos medios, hasta

³⁵ Juan Marsé ha declarado que lo escribió absolutamente sin pensar en el público o la crítica, puesto que estaba convencido de que la censura franquista nunca permitiría que tal texto apareciera. Por ello, el autor confiesa: “Desembarazado por fin del pálido fantasma de la autocensura, pensaba solamente en los anónimos vecinos de un barrio pobre que ya no existe en Barcelona, en los furiosos muchachos de la posguerra que compartieron conmigo las calles leprosas y los juegos atroces, el miedo, el hambre y el frío; pensaba en cierto compromiso contraído conmigo mismo, con mi propia niñez y mi adolescencia, y en nada más. Jamás he escrito un libro tan ensimismado, tan personal, con esa fiebre interior y ese desdén por lo que el destino pudiera depararle”. Nota firmada en 1988, para la nueva y definitiva edición preparada por Editorial Lumen en el 2000 y que yo tomé de la versión de DeBolsillo.

³⁶ Véase “La *aventi* secuestrada (Carta de Sarnita al Chorizo)”, en *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, p. 174.

que, a comienzos de 1977, *Si te dicen que caí* fue distribuida por fin en algunas librerías de Barcelona, convirtiéndose de inmediato en el libro más vendido del año.

Tal novela presume la consagración del escritor en tanto que lleva al máximo un ejercicio de renovación memorística sobre uno de los episodios más escabrosos que vivió el autor en la posguerra barcelonesa (el asesinato de una prostituta). Dicha gimnasia literaria lo llevó sobre todo a indagar entre las calles de su infancia, con el firme propósito de recuperar para sí aquella época decisiva en toda su existencia. El escenario urbano por excelencia del universo de Marsé, esto es, los distintos barrios que antes he enumerado, fue la superficie sobre la cual se desarrolló ese ambicioso y magistral proyecto que dispuso la frontera entre realidad e imaginación.

Pese a la ovación conseguida, eran tiempos malos según rememora el propio escritor, quien tuvo que hacer ya trabajos para cine, pero sin el menor interés artístico, ya colaboraciones periódicas (precisamente de la que fueron surgiendo los distintos retratos literarios que más tarde compusieron *Señoras y señores*), ya labores como jefe de redacción, primero de la revista *Bocaccio* y luego de *Por Favor*, o bien, retomar aquel género —el cuento— que había dejado. Todo esto como simples formas para ganarse la vida, mientras preparaba su próxima novela: *La muchacha de las bragas de oro*. Con ella, Juan Marsé ganó el Premio Planeta en 1978, planteando que no había nada más necesario para el hombre que asimilar su pasado —pues éste pesa inexorablemente— al mismo tiempo que reforzaba su poética personal sobre el papel de la ficción como la única forma de salvarse.

Un día volveré (1982) y *Ronda del Guinardó* (1984, Premio Ciudad de Barcelona al año siguiente) continúan en la temática dolorosa de la posguerra. La primera como una crónica de la sed de venganza que los derrotados alimentaron siempre, en medio de la convivencia miserable y sometida a los enemigos, relación que al mismo tiempo está

determinada por ideales fracasados y una enfermiza desesperación ante el régimen. La segunda, en cambio, se convierte en una parábola sobre el encuentro de las dos Españas (la triunfal y la vencida), representadas por un inspector de policía y una adolescente que asumen sus respectivos papeles morales, pero que en el desarrollo de la historia sólo pueden entenderse como dos caras de la misma destrucción.

A mediados de aquella década de los ochenta, Juan Marsé comenzó a padecer del corazón y fue necesaria una operación quirúrgica. Esta situación rompió con su ritmo de vida, en tanto que fue sometido a duros tratamientos que, más allá de lo corporal, lo disminuyeron mentalmente. Debido a eso, la producción del catalán tuvo un largo tiempo de paro (si es que no contamos algunos relatos y trabajos cinematográficos) hasta que llegó la novela que específicamente me ocupa: *El amante bilingüe*, en 1990. Con ella, Marsé retoma sus mejores registros, desde un discurso literario aparentemente más sencillo en tanto que la trama se acerca al sainete, pero que no deja de tener la profundidad psicológica y el hábil manejo de personajes que ya son prototípicos. Dicha historia —que originalmente habría de llamarse *El asesino de los dos corazones* y de la cual hay una deficiente versión cinematográfica dirigida por Vicente Aranda en 1993— ofrece desde la dedicatoria personal la pista con la que debemos leerla: una doble realidad que altera las estructuras convencionales del mundo y de los hombres, hasta llevarlos a la esquizofrenia. Pero también está, como señalé al principio de esta semblanza, el inagotable deseo que tantas veces nos invade de convertirnos en alguien más, de ser algo mejor (o peor) de lo que tristemente somos.

Se trata, pues, de una novela satírica que inquieta hasta a los más ecuánimes lectores, quienes frente al texto no pueden dejar de sentir una zozobra similar a aquella que surge cuando se miran en el espejo y la imagen que observan los niega, los rechaza. Los

espectadores, entonces, buscamos una y mil maneras para cambiar ese reflejo, sin aceptar que el esperpento está de nuestro lado. Marsé nos sitúa en las mismas calles trazadas desde *Últimas tardes...*, por donde desfilan diferentes personajes excéntricos que ejemplifican la degradación moral y psicológica de Barcelona, no sólo en la posguerra inmediata, sino también en las décadas sucesivas hasta el final del régimen, durante la transición democrática y el fenómeno migratorio en la ciudad.

De esta forma rápida presento a Juan Marsé, quien no sólo es un escritor de novelas largas, puesto que también ha incursionado con éxito en otros géneros como prueba reiterada de su maestría compositiva. Marsé ha intentado conservarse al margen de los encasillamientos, pero no niega un evidente diálogo con las distintas corrientes que desde el medio siglo han influido en la actividad literaria española y en la suya propia; innegablemente, tiene ya un lugar en el catálogo contemporáneo de escritores que siguen renovando las formas y los temas, a pesar de la reiteración. Marsé es, entonces, uno de aquellos autores españoles que confían en la memoria como el vital recurso para sobrellevar el pasado y aún para comprender el futuro, una especie de terapia nacional que los ayude a cerrar heridas como las de la infancia, un tiempo remoto que se esfuerzan por mantener y que sólo a través de él pueden imaginar lo que son.

Juan José Millás

Considerar a Marsé como un hombre preferentemente callado, cuya celebridad y prestigio se deben a los lectores y a la crítica, mas no a su presencia en medios masivos de comunicación, supone una primera —aunque ciertamente banal— diferencia con respecto a Juan José Millás, quien llega al público no sólo a través de sus novelas y relatos, también por su

constante aparición en programas televisivos de alta audiencia, emisiones radiofónicas y exquisitas columnas que podemos leer semanalmente en *El País*, desde hace ya varios años.

Juan José Millás vive bajo la sentencia de que el mundo está hecho de palabras: materia intangible, pero tan poderosa que con ella basta para alcanzar, al menos en la enunciación, los valores eternos —libertad, amor, justicia, entre otros— que el hombre ha perseguido desde siempre; el lenguaje es, entonces, un singular hechizo que define al ser más allá de su voluntad. En el trabajo de Millás todas las páginas responden a esa idea, todo su universo literario es un intento por alcanzar la verdad de las cosas, pero no desde una perspectiva absolutista, sino desde otra que permita jugar con las posibilidades de lo verdadero. A continuación reseño el trayecto vital de Juan José Millás, su proyecto creador y el importante sitio que merece también dentro de la literatura española contemporánea.

Millás nació el 31 de enero de 1946, en la mediterránea ciudad de Valencia, pero tuvo que mudarse a Madrid cuando contaba con apenas seis años de edad. Tal cambio apuntaló en su corazón un sentimiento primigenio que sería imposible de borrar y que puede encontrarse también en las emociones de sus personajes futuros: “En el principio fue el frío. El que ha tenido frío de pequeño, tendrá frío el resto de su vida, porque el frío de la infancia no se va nunca”.³⁷ Al imponérsele de la noche a la mañana esta segunda vida, ajena a la que tenía concebida hasta entonces, surgió inconscientemente una de las circunstancias que Millás desarrolla con mayor frecuencia en su ejercicio literario: el eventual intercambio entre un plano real y otros ficticios a causa de una inconformidad existencial con el mundo establecido y sus reglas, es decir, la posible escapatoria a diferentes escenarios contruidos a partir de la imaginación. Sin embargo, este paso no siempre resulta afortunado ni resuelve por completo los conflictos emocionales de quienes lo prueban.

³⁷ Juan José Millás, *El mundo*, México, Planeta, p. 12.

Pasados los años y adaptado ya a Madrid, con sus calles y edificios, el autor confiesa haber sido un mal estudiante, aunque llegara a la Universidad Complutense de Madrid y se matriculara en la carrera de Filosofía y Letras, que pronto abandonó debido a que el plan curricular no fue satisfactorio; en su lugar, prefirió elaborar un plan de lecturas para estudiar por su cuenta. Entre 1967 y 1970, Millás se dedicó a trabajar, pero sobre todo a leer y a escribir, una vez que su vocación literaria fue asumida y puesta a prueba con una primera novela de la que no queda ni el título. Aquel texto representó un intento fallido de sumarse a la narrativa experimental que, tal como señalé en su momento con Marsé, influía desde la década pasada, algo así como un “síndrome Rayuela” padecido en mayor o menor medida por casi todos los escritores, primerizos y adiestrados. No obstante, luego de atinadas reflexiones, Millás dirigió su trabajo hacia otra novela titulada *Cerberos son las sombras* (1974), con la que ganó para su sorpresa el Premio Sésamo.

La primera publicación de esta obra en cierta editorial modesta llamada Espejo, que no tuvo siquiera resonancia, es considerada junto con *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, como el punto de partida para la nueva novela española.³⁸ El texto de Millás ya muestra un lenguaje bien elaborado en sintonía con su originalidad simbólica; se trata de un discurso epistolar dedicado a la figura paterna en el que es posible encontrar varios de sus temas recurrentes: el relato como pesadilla, una miseria moral acentuada por la soledad, el fracaso individual y la impotencia del personaje ante cierta identidad dividida que ansía esclarecer mediante la escritura.

Con tal antecedente, llegó tres años después *Visión del ahogado*, obra merecedora de elogios unánimes tanto de la crítica como de un público que cada vez reconocía más al

³⁸ Véase Constantino Bértolo, “Introducción a la narrativa española actual”, en *Revista de Occidente*, n° 98-99, julio-agosto, 1989, p. 43.

autor. Esta novela también representa un paso adelante en su crecimiento narrativo, puesto que en ella Millás utilizó por vez primera los elementos de la trama policiaca recientemente adoptada por los escritores españoles del momento. Además, el espacio concreto de la ciudad cobra relevancia como escenario sórdido, angustiante, y las acciones parecen realizarse entre sueños, es decir, mediante un nublado ejercicio en el que la memoria se sobrepone a un presente cada vez más claustrofóbico. El discurso retrata, finalmente, la incapacidad de los seres humanos para comunicarse, excepto cuando la exploración del pasado personal brinda, acaso, una herramienta para explicar la condición actual.

Este punto lo comparte con *El jardín vacío* (1981), novela siguiente en la que los actores también son seres en conflicto con su mundo exterior y recurren, por tanto, a la memoria —en especial, a la infancia, otra vez— como una especie de guarida en dónde protegerse de la frustración y el derrumbe existencial. Tanto *Cerberos...*, *Visión...* y más tarde *El jardín...* participan de semejanzas alusivas a espacios cerrados y asfixiantes (ya sean espirituales o físicos), escondrijos que únicamente agudizan la sensación de clandestinidad a la que están condenadas las vidas de los personajes.

Con esta trilogía, la crítica y el propio autor coinciden en cerrar una primera etapa de labor novelística, ya que el periodo experimental, como fue entendido en los años setenta, hubo de ser abandonado. En su lugar, Millás evolucionó hacia nuevos planteamientos que lo acercarían con la metaficción, misma que concibe la novela como una arquitectura inconclusa que el lector debe reconstruir sin cesar y cuyo referente es el texto mismo. Heredera del mencionado experimentalismo, dicha tendencia fue asediada por muchos autores que observaron en ella una alternativa literaria sumamente interesante, aunque la mayoría de ellos —incluido Millás— aligeraron sus procedimientos técnicos y los adaptaron a esquemas narrativos más tradicionales. De ahí que *Papel mojado* (1983), su

siguiente novela, sea hasta la fecha uno de sus textos más livianos sin restar con ello una gran calidad artística.

En la misma línea sobre metaficción se incluyen sus obras siguientes, pero que más específicamente componen otra trilogía, esta vez, sobre la crisis de identidad. Se trata de *El desorden de tu nombre* (1988), *La soledad era esto* (Premio Nadal 1990) y *Volver a casa*, del mismo año. Todas las novelas de Millás tienen diferentes lecturas, pero eso no implica que abandonen los rasgos distintivos de su autor, como son la profunda reflexión sobre la escritura, el humor fino a la luz del cual se deduce un terrible escepticismo y, muy en especial, el juego entre dos realidades —como aquellas de su infancia— en el que una es tangible y la otra permanece escondida, a la espera del momento más oportuno para saltar y transgredir la estabilidad del primer plano.

En *El desorden de tu nombre*, el protagonista —también llamado Julio— es un hombre frustrado por su propia forma de ser y de vivir, a lo que responde con inquietantes reflexiones sobre aspectos formales de una novela que nunca llega a redactar, pero a través de la cual busca el sentido de su existencia. Esas cavilaciones, entre ficción y realidad, las traslada al mundo exterior en donde todo —hasta las personas— puede intercambiarse de sitio y de función en la estructura de la vida; hay en esta novela una continua dislocación de las entidades físicas y no físicas, que llega a un punto máximo con los retruécanos morfológicos del lenguaje hechos por la otra protagonista: Laura.

Asimismo, en *La soledad era esto* también está la búsqueda de un nuevo significado para la vida de otra mujer, Elena, quien progresivamente pierde el equilibrio entre sí misma y los elementos de su pasado, pero que, en el trayecto de la historia, asistimos a su recuperación emocional, en pos de un ser renovado. Elena se dispone, entonces, a aceptar sólo la realidad que ella misma elige; tal decisión no importa que sea determinada por un

obligado aislamiento como lo anuncia el título. Por otra parte, en *Volver a casa* también se problematiza ese mismo sentido de pertenencia, la seguridad de poseer una propia personalidad insustituible (aparentemente), pero que de no ser así conduce a los hombres a la locura.

En varios sentidos estas novelas guardan una importante relación con *Laura y Julio*. Primero, en *Volver a casa* el protagonista se ve despojado de su identidad por otro sujeto con estrecho vínculo personal, y es posible advertir cómo esa alteridad se instala en su mente a tal grado que prácticamente es imposible distinguirlos entre sí; además, en ambas novelas cabe el mismo terror de mirarse al espejo y no lograr un reconocimiento individual, o bien, notar que al otro lado hay un fantasma adueñándose de movimientos y rasgos ajenos. Segundo, en *El desorden de tu nombre* no sólo hay una correspondencia en los nombres de la pareja central, sino que ya está desarrollado el germen de la sustitución y de la relatividad con que son dispuestas las entidades humanas en un mundo declarado, pero vulnerable a cambios insospechados.

Junto con el Premio Nadal a inicios de los noventa, también conviene destacar que fue por aquellos tiempos cuando la colaboración de Millás en *El País* tomó un vuelo importante, tanto que ha llegado a ser parte medular de su quehacer artístico. Esta nueva faceta creativa no sólo supone una inflexión en su merecido reconocimiento intelectual sino en la propia técnica literaria que desarrolló posteriormente³⁹. Desde ese momento, Millás cobró mayor relevancia —según algunas apreciaciones— como periodista que como escritor, pero semejante juicio resulta parcial a mi entender, en tanto que divide un proyecto

³⁹ Su faceta como columnista es vital porque a partir de ella Millás inventó un género literario propio: los llamados “articuentos”, que son pequeños textos inclasificables si sólo se les pretende catalogar, por una parte, como opiniones sobre temas de actualidad, o como cuentos, por otra. Esta hibridación genérica fue resuelta únicamente con el nombre que el propio autor designó para tales creaciones, escritas —al igual que sus novelas— desde una perspectiva periférica con que observar la sorpresiva organización de lo que llamamos realidad. Todos sus articuentos ya fueron reunidos en un volumen editado por Seix Barral en 2011.

literario unitario; si bien, la producción de Juan José corre por dos distintos caminos, no deja de ser expresión de un mismo estilo y una misma perspectiva desde donde observar el mundo, sus fenómenos y los posibles seres que lo habitan.

Lo que sí es cierto es que la práctica periodística de Millás sirvió para depurar su prosa, en apariencia sencilla, pero con tramas complejas, y que gracias a los diarios incrementó su agudeza y sensibilidad expresiva. Así lo demuestran dos novelas más: *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) —considerada por el propio autor como un segundo hito en su trayectoria— y *No mires debajo de la cama* (1999). En ellas se repite la tendencia esquizofrénica de los personajes, con reiterada culpabilidad de la sociedad que los condiciona, los utiliza y luego los desecha; el discurso narrativo emplea con mayor dureza lo absurdo como categoría explicativa y crítica de la decadencia española en los años noventa y aún en el presente.

Hasta aquí he hablado de novelas, pero no sólo ellas componen la superficie creativa por donde se mueve Millás. Entre su vasta producción también merecen nombramiento las destacadas antologías de cuentos que confirman su talento para hallar una buena historia y contarla, manteniendo vivo aquel olfato literario para sorprender a la vuelta de una página. Dentro de este género —fundamental para las últimas décadas de la literatura española— se encuentran los títulos *Ella imagina* (1994), *Cuentos a la intemperie* (1997), *La viuda incompetente y otros cuentos* (1998), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003)⁴⁰; todos ratifican el interés del valenciano por aquella búsqueda de tejer lo real con lo irreal, tanto en la forma como en el contenido.

⁴⁰ De la misma manera que en la novelas, los personajes de los cuentos son hombres y mujeres extraviados entre la imaginación y la realidad, por lo que cualquier objeto o suceso cotidianos pueden volverse una fantástica aventura, acompañada de cierto voyerismo urbano inconfundible. Tal observación explica que los demás sepan tanto sobre uno mismo, puesto que son el propio reflejo; es entonces cuando surge la doble vida

En suma, la prolija trayectoria de Millás no pierde valor ni se debilita, pese a la reiteración temática, en esas obsesiones definitivas de su imaginario, que nuevamente puso a rodar con gran acierto en *Laura y Julio*, hace apenas pocos años. El cuestionamiento de la realidad que, ante la duda, es transformada; los límites difusos del sueño; la posible simetría entre identidades y sus consecuentes fisuras en la razón; el desencanto de la edad adulta y el drama de la aceptación; el desdoblamiento de la personalidad en una ficción dentro de otra ficción, más el tratamiento original de todo ello, son los rasgos distintivos que confirman a Juan José Millás como un escritor ya imprescindible de la España contemporánea, y cuyo trabajo se apoya en un postulado vital: lo verdadero no tiene que ser necesariamente cierto, de igual manera como lo ficticio no es forzosamente una mentira.

o una vida paralela (en la realidad o en la fantasía), que muchas veces incluye máscaras e incertidumbres. Los relatos de Millás son divertidos, sarcásticos, ágiles y en ellos explora sus mismas obsesiones, pero desde los recursos de la brevedad, de los diálogos inmediatos, sin olvidar la conveniente crítica a la sociedad actual y sus singulares integrantes.

Capítulo III.- Análisis de las novelas

Conflicto identitario en Marsé y Millás

En su propia esencia la literatura es un magnífico ejercicio de enmascarar lo verdadero y clarificar lo indefinido. Detrás de dichas tentativas en apariencia contradictorias está siempre el deseo de buscar una identidad que valide nuestro ser en el mundo y la posición desde la cual observamos las diferentes órbitas de la realidad. El conocimiento sobre uno mismo resulta de estimar las propiedades que otorgan un carácter único con respecto a las demás personas; para llegar a tal conciencia se requiere de un elemento inquietante, pero imprescindible para la conformación del Yo: la presencia de ese Otro diferente a nosotros. Esta imagen, aun cuando produce un efecto ambivalente de temor y deseo, ayuda a afirmar aquellos rasgos con los cuales nos identificamos, de modo que cada contacto con ella es una aproximación a la propia comprensión de lo que somos.

Por lo anterior, a lo largo de la historia literaria el personaje del Doble es un tema permanente que exigen tantas reformulaciones según el tiempo y las circunstancias en que sea tratado. Marsé y Millás son dos autores cuya carrera narrativa ha redundado en tal condición de una u otra forma, por diferentes motivos y con resultados distintos. Las particularidades biográficas que esboqué anteriormente son un punto de arranque para explicar la presencia ineludible de la dualidad en ambos españoles, quienes para sobreponerse a ella no tuvieron más que aceptarla y vaciar sus respectivas obsesiones en la escritura, entendida como instrumento cognitivo que facilita la disección del pasado y su trascendencia en el momento actual.

En el caso de Marsé, es evidente que su origen biológico y el cambio de identidad que supuso la adopción familiar representan una cicatriz psicológica ineludible a lo largo de su vida. La doble personalidad a la que involuntariamente fue sometido—Juan Faneca

Roca, el nombre que figura en su acta de nacimiento y que únicamente usó durante el servicio militar; Juan Marsé Carbó, el nombre con el que ha vivido siempre— ha significado un elemento definitivo dentro de su obra artística, en tanto que la escritura facilita los enmascaramientos y permite cualquier indagación sobre el pasado imposible de olvidar. Asimismo, el juego de la literatura concebido por Marsé es un mecanismo único para preservar esa lejana infancia que, si bien puede ser confusa y desagradable, no es menos necesaria para continuar vivo en la edad adulta; de ahí que sus novelas estén impregnadas de cierta nostalgia que reivindica el pasado y lo retrotrae al tiempo actual como una forma de autoconocimiento, de afirmación del yo.

Por otra parte, en el apunte biográfico de Millás mencioné la mudanza que representó también una división para su personalidad, la cual es descrita con absoluta crudeza en *El mundo*: “El viaje de la familia a Madrid marcó un antes y un después, no sólo porque después fuimos pobres como ratas, o porque antes no hiciera frío, sino porque gracias a aquel corte sé perfectamente a qué etapa corresponde cada recuerdo”.⁴¹ Más adelante el narrador confiesa que, al paso de los años, todo se reveló roto y no le quedó más que resignarse al transtierro, perturbadora resonancia para el espíritu español. La narrativa de Millás, entonces, tiene dos direcciones: por un lado, viene como consecuencia de dicha fractura, y por otro, regresa a ella en un intento de resarcir al niño que dejó a fuerza de ser otro distinto.

Si la búsqueda de una identidad es inherente para cualquier individuo, en Marsé y Millás tiene un peso todavía mayor. Ambos tuvieron que enfrentar la escisión del pasado con su presente según fueron creciendo y a partir de ella han construido su imaginario literario. Por tanto, no sorprende que la presencia de un Doble aparezca con tal importancia

⁴¹ Millás, *op. cit.*, p. 21.

en sus novelas y cumpla con el postulado de Claudio Guillén acerca del tema: “congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura”.⁴² El tratamiento que de él hacen los autores presenta similitudes y diferencias que van desde el aspecto estructural de los textos hasta el significado y proceso de representación de la dualidad. A continuación presento una breve introducción para cada una de las novelas.

El amante bilingüe: Inventarse hasta desaparecer

Aunque la suma literaria de Juan Marsé resulta de una amplitud considerable en el panorama español contemporáneo, cada una de sus entregas implica largos procesos de gestación. Si bien los recuerdos, personajes y escenarios presentados con tal recurrencia, a veces íntegramente de un texto a otro, conforman ya un proyecto narrativo conocido, no por ello pierden su capacidad de sorprender y agregar novedosas perspectivas al mismo universo. Lo anterior sólo es posible gracias al esmero con que Marsé elabora cada ficción, sin importar que tal cuidado contravenga la celeridad útil para el mercado.

Al respecto, el novelista confiesa en casi todas las entrevistas que no puede actuar de otro modo, pues mantiene ciertos hábitos muy definidos sobre su escritura que provienen particularmente de los años en el taller de joyería: una paciencia cada vez más valiosa para la manufactura del texto; una obligatoria atención a cualquier detalle por insignificante que parezca; una infatigable costumbre de corregir lo que se escribe, de rehacer la cuartilla que antes se había dado por buena. Para Marsé “hay algo de artesanía en esa minuciosidad con

⁴² Guillén, *op. cit.*, p. 235.

que se elaboran los libros”,⁴³ además de que un segundo factor caracteriza su quehacer literario:

No me siento bien manejando teorías acerca de la naturaleza o la finalidad de la ficción. [...] No me considero un intelectual, solamente un narrador. Los planteamientos peliagudos, la teoría asomando su hocico impertinente en medio de la fabulación, el relato mirándose el ombligo, la llamada metaliteratura, en fin, son vías abiertas a un tipo de especulación que me deja frío y me inhibe; bastante trabajo me da mantener en pie los personajes, hacerlos creíbles, cercanos y veraces.⁴⁴

Tras estas declaraciones, el propio autor resume sus principios de la siguiente manera: “tener una buena historia que contar, y procurar contarla bien, es decir, esmerándome en el lenguaje; porque será el buen uso de la lengua, no solamente la singularidad, la bondad o la oportunidad del tema, lo que va a preservar la obra del moho del tiempo”⁴⁵.

Un ejemplo notable de ello es precisamente *El amante bilingüe* (Premio Ateneo de Sevilla), novela con la que Marsé regresó a la escena literaria luego del infarto que sufrió, y cuyo origen conocemos con exactitud. Resulta claro que su elaboración fue una empresa dilatada no sólo por la escasa fortaleza física para enfrentar el acto de escribir, sino también por la complejidad subyacente a la historia:

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.⁴⁶

⁴³ “De obrero a escritor. Entrevista a Juan Marsé”. Versión digital tomada de la página oficial del escritor: [http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/entrevista.htm], 1 de marzo del 2013.

⁴⁴ Juan Marsé, “Discurso para la ceremonia de entrega del Premio Cervantes”. Versión digital: [http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpapucul_1_Pes_PDF.pdf], 3 de marzo del 2013

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Juan Marsé, “Primera imagen, primer latido”, *El Sol*, 5 de octubre de 1990, citado por Adolfo Sotelo Vázquez en “Historia y discurso en *El amante bilingüe* de Juan Marsé”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 488, 1991, pp. 141-150.

En efecto, se trata de una novela construida básicamente sobre la duplicidad identitaria de Juan Marés, quien relata su paulatina degradación a partir del engaño y abandono de su esposa Norma Valentí, una mujer de la alta burguesía catalana con quien sostiene diferencias sociales irreconciliables. Tras el fracaso amoroso, Marés se condena a la indigencia y a la soledad, sobreviviendo apenas como un músico callejero que merodea por los bajos fondos de Barcelona. Sin embargo, la obsesión por escuchar siquiera la voz de su ex mujer o verla de lejos lo obliga a tramar un conjunto de ardides que al principio funcionan como paliativos de su miseria, pero que irremediamente resultan insuficientes dada la fascinación enfermiza que todavía siente por Norma. Es entonces cuando la idea de reconquistarla a través de un disfraz irrumpe en el imaginario de Marés como un posible acto redentor: si tal fantasía funciona, el pobre músico logrará recuperar su relación con Norma sin que ésta lo rechace, aunque para ello sea necesario desaparecer literalmente detrás de la máscara que él mismo se haya inventado. Las consecuencias de tan arriesgado y contradictorio artificio liquidan por completo el ya de por sí frágil equilibrio psicológico del personaje.

Así pues, el desarrollo de la narración va dirigido justamente a la dinámica sustitutiva de identidades en un mismo cuerpo: el acordeonista callejero se convierte en otro ser completamente disímil, un tipo excéntrico llamado Juan Faneca encargado de enamorar por segunda vez a la señora Valentí aprovechándose de su debilidad sexual por aquellos sujetos vulgares y foráneos que, al interior de la sociedad catalana, reciben el peyorativo título de “charnegos”. No obstante, dicho cambio en la identidad del protagonista pasa de ser un acto voluntario a un sometimiento gradual —actos, memoria, lenguaje— por parte del impostor, provocando así una confrontación entre las entidades que originalmente estaban asociadas; la sucesiva disputa entre ellas no tiene ya como

objetivo primordial la reivindicación del amor femenino, sino la ocupación definitiva del cuerpo que han alternado hasta ese momento.

Juan Marés pierde esta lucha, muere simbólicamente y queda relegado a una pobre calidad fantasmal ante su propia creación; Faneca, por su lado, aunque se adueña del cuerpo, descubre que nada posee en realidad, que la victoria aparente no lo exime de seguir siendo una entelequia. Así, tanto el músico como su doble enfrentan —gran ironía— el mismo fracaso, la sentencia de no poder escapar al vacío identitario que se abre frente a ellos o, mejor dicho, que los ha venido persiguiendo desde un principio y cuya desolación final también comparten. Esto constituye el centro de la crisis existencial moderna: la fragilidad del hombre incapaz de saber quién es o qué lo hace ser; la derrota del Yo y su consecuente fragmentación, es decir, la esquizofrenia como diagnóstico vital.

El amante bilingüe prueba de nueva cuenta no sólo la habilidad narrativa con que Marsé construye una historia apasionante de lectura vertiginosa, sino además la eficacia con que lleva al terreno literario uno de los conflictos de mayor complejidad en los tiempos recientes. Los múltiples niveles de análisis sobre la dualidad abarcan desde la sátira de los nacionalismos a ultranza y las divisiones sociales, hasta el procedimiento paródico que, a través de los disfraces, propone una necesaria integración cultural.

Laura y Julio: La simetría de un fantasma

A diferencia de Marsé, el valenciano sí dedica varias páginas a explicar los conceptos que sostienen su trabajo literario y el modo en que la escritura aumenta las escalas de la realidad. Lo anterior se debe a que la faceta ensayística de Millás no está separada tajantemente de su narrativa, pero esto no lo convierte en un autor de tesis más que de ficciones verdaderamente originales según el estilo que desarrolla, a la vez sencillo e

inteligente. Para lograr este efecto expositivo, el ejercicio de los artícuos —ese género híbrido creado por él— ha sido fundamental en la medida que parte de un terreno conocido hacia otro completamente novedoso, donde es posible contar una historia, al mismo tiempo de reflexionar sobre los fenómenos interiores o exteriores suscitados tras la escritura, y lograr con ello que las posibles conclusiones amplíen la capacidad perceptiva del autor frente al mundo.

Sin ser un teórico en sentido estricto, Millás ha indagado en posibles e inusitadas relaciones combinatorias entre lo que llamamos realidad y el espacio volátil de la imaginación, planos que no deben contraponerse forzosamente, sino, al contrario, recibir esa libre capacidad asociativa mediante la cual enriquezcan un mismo diseño de los escenarios por donde transcurre la vida. Bajo tal entendimiento, la literatura de Millás se encarga de construir puentes que permiten transitar de un plano a otro, aceptando las alternativas de cada margen, pero sobre todo las crisis, los puntos de quiebre impuestos luego de experimentar ambos territorios. El papel del escritor como intermediario de tales dimensiones resulta, por tanto, nodal en el pensamiento del valenciano, quien lo asume como una tarea necesaria y definitiva para continuar vivo.

En una entrevista ya paradigmática, Millás ofrece respuestas precisas a propósito de la teoría literaria y su actividad como escritor. En primer lugar, asegura que sus constantes ironías sobre la reflexión teórica no se deben al descuido o la desconfianza, sino al profundo interés que ella misma le despierta en tanto que forma parte del discurso literario; también cabe mencionar que para Millás la ironía es un modo de acercarse al conocimiento de la realidad y complementarlo desde otro ángulo, de tal forma que la teoría, como cualquier otra cosa verdaderamente importante, no puede evadirla. En segundo lugar, acerca de su proceso creativo, confiesa:

Yo suelo decir que en una idea novelesca está toda la información de lo que va a ser la obra, del mismo modo que en un óvulo fecundado está toda la información de lo que luego es un individuo. Con esto, lo que quiero señalar es que escribir no es tanto una tarea de ir inventando cosas para ir añadiendo como de ir escuchando para que vayan surgiendo, como del fondo del óvulo fecundado va surgiendo el individuo; como una fuente que nace de sí misma, no a base de añadidos externos, sino a base de que no se entorpezca el desarrollo. [...] Muchas veces, el problema por el que fracasa una novela [es] porque no has escuchado lo que había en esa idea que fue el punto de arranque y no has respetado, por tanto, las reglas de juego que tú has planteado. Por eso yo creo que un relato nunca se debe juzgar con leyes externas, sino desde las reglas de juego que el propio relato propone. [...] Esta idea es la que quizá explique que a alguna gente le cueste creer que muchos relatos míos que parecen piezas de relojería, según dicen, no estén diseñados de antemano. Pero es que cuando diseñas de antemano no sirve para nada más que para violar luego ese esquema. Por otro lado, sería aburridísimo escribir una novela que tienes preparada, [...] la solución está dentro, no está fuera. [...] La literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, lo que hay de necesario por debajo de lo contingente.⁴⁷

Dicha declaración arroja luces sobre la exactitud formal con que progresan las historias de Millás, a tal grado que un episodio, un detalle, una palabra siempre va de la mano de otras que no pueden ocurrir en tiempo ni lugar diferentes, ya que cualquier cambio en la secuencia rompería con ese orden tan natural y espontáneo que parece determinado ya por leyes hereditarias. Justamente *Laura y Julio* ejemplifica esta realización casi biológica, en donde cada página equivale a un órgano con funciones específicas dentro del sistema total, a fin de que los textos sean entidades vivas por sí solas; además, esta novela regresa de nueva cuenta al tema y los personajes que Millás ha formulado ya en varias ocasiones a lo largo de su trayectoria: la identidad, sus fracturas y la ambivalencia de hombres y mujeres contemporáneos.⁴⁸ El interés por semejante conflicto delata una de sus obsesiones

⁴⁷ Pilar Cabañas, “Materiales gaseosos: entrevista con Juan José Millás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 580, 1998. Versión digital: [http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/036/58d/a88/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/03658da8-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf], 4 de marzo del 2013.

⁴⁸ Basta recordar novelas como *El desorden de tu nombre*—en la que, por cierto, la pareja protagónica se llama también Laura y Julio— y *La soledad era esto*; cuentos como “Él no sabía quién era”, “La memoria del otro”, pertenecientes al volumen *Ella imagina*, y “El pequeño cadáver de R.J.”, “Los otros”, de *Primavera de luto*, entre muchos más.

personales, pero no por eso debe juzgarse la repetición como síntoma de agotamiento creador, al contrario, si Millás insiste en la crisis existencial es para proponer nuevas perspectivas que la aborden.

Laura y Julio cuenta la historia de un matrimonio fracturado por la ausencia de Manuel, joven instalado en el departamento contiguo al de la pareja, con quien se ha establecido una familiaridad desconcertante al paso de dos años y que supone un enlace emocional inexplicable para los protagonistas. Luego de que Manuel sufra un accidente y quede en coma, el matrimonio se enfrenta a un vacío que acaso siempre se temió, pero que había sido disimulado por aquella otra presencia complementaria, sin la cual ahora es necesaria una separación. Ante tal ruptura y por una serie de circunstancias, Julio decide ocupar a escondidas el departamento de Manuel y paulatinamente también su ropa, sus costumbres, sus pensamientos, es decir, todo aquello que antes envidiaba de él. Sin embargo, ese primer movimiento psicológico se invierte al grado de que Julio termina por representar la sombra del ausente.

De este modo, la estructura presentada por Millás para afrontar el tema del Doble se basa en un esquema de dos sujetos convergentes en una sola identidad, opuesta al principio, pero integrativa conforme avanza la historia. Julio y Manuel se revelan como hombres marcados, en primer lugar, por la simetría del espacio físico, los departamentos contrapuestos adquieren desde el comienzo de la historia un sentido especular en la medida que insinúan la posible reproducción de cualquier movimiento a ambos lados de la pared. En segundo lugar, están condicionados también por cierta naturaleza gemela⁴⁹ que explica

⁴⁹ Una novela anterior en la que Millás utiliza una pareja de gemelos es *Volver a casa*. En ella Juan emprende un viaje de regreso a Barcelona para investigar la desaparición de su hermano José, con quien muchos años atrás había cambiado su identidad, el papel frente a su familia y hasta la mujer que se volvería esposa de uno,

la correspondencia entre uno y otro cuerpo, y cancela cualquier supuesto individualismo. Así, Millás instauro con esta novela un sistema binario en diferentes órdenes (realidad/ficción, muerte/vigilia, adentro/afuera), concibe a los personajes como seres fantasmales pese a disponer de un cuerpo y exhibe una segunda patología descriptiva para la crisis moderna de la identidad: la paranoia del Yo ante fuerzas destructivas que convergen a su alrededor.

Lucha de contrarios

El amante bilingüe critica, a través de un discurso paródico, la política de renovación cultural promovida en Cataluña durante la década de los ochenta, cuyo objetivo era recuperar los valores y símbolos propios que identificaran a esa comunidad luego del régimen franquista, pero que degeneró en un centralismo intolerante a la diversidad social. Debido a ello, los grupos inmigrantes que por entonces proliferaron fueron sometidos a un proceso de “normalización” lingüística, mediante el cual se pretendía revocar cualquier otra lengua que atentara contra la pureza del catalán. La novela de Marsé, entonces, cuestiona tales procedimientos para institucionalizar un idioma como signo cerrado de pertenencia colectiva en detrimento del pluralismo individual, al tiempo que delata, por un lado, las contradicciones ideológicas de los sectores ultranacionalistas y, por otro, el fracaso de aquel ideal homogéneo con respecto a la identidad.

Cabe decir que la convivencia de idiomas antagonistas dentro del territorio español no es un asunto que Marsé trate por única vez; continuamente regresa al tema porque, como él mismo explica, toda su vida ha estado sometida a dicha dicotomía y no le interesa

pensando que lo era del otro. Se trata de una historia donde dos conciencias se cuestionan entre sí y resuelven que ninguna ha sido feliz con la farsa que llevaron a cabo, además de que ambas terminan por desaparecer.

desaparecerla de su obra literaria, al contrario, es precisamente ahí donde consigue que ambos lenguajes cohabiten y se reconozcan como ingredientes pares de su propia condición personal. Al respecto, el novelista asegura:

La dualidad cultural y lingüística de Cataluña, que tanto preocupa, y que en mi opinión nos enriquece a todos, yo la he vivido desde que tengo uso de razón, en la calles y en mi propia casa, con la familia y con los amigos, y la sigo viviendo. Puede que comporte efectivamente un equívoco, un cierto desgarró cultural, pero es una terca y persistente realidad.⁵⁰

Tal comentario responde, pues, a aquella invectiva lanzada por ciertos sectores conservadores que reprochan a Marsé una escritura en castellano, a cambio del catalán, como supuestamente debería de hacerlo dado su lugar de origen. La elección de un lenguaje no puede estar sujeta a recriminaciones extra literarias ya que el empleo de uno u otro en nada condiciona el valor artístico que cierta obra tiene por sí misma, además de que tal expresión lingüística acaso se deba a factores por completo circunstanciales, en lugar de una actitud traidora como pretenden atribuir, en este caso, al autor.⁵¹

El amante bilingüe es, entonces, una novela basada justo en la confrontación cultural y el consecuente desgarró que produce en la identidad del protagonista. La caracterización de Juan Marés como un sujeto con la capacidad de manejar dos idiomas en competencia constituye la primera dualidad en el discurso novelístico —expresado ya desde el propio título del libro— y a partir de ella se desencadena su proceso fragmentario ; al respecto la crítica señala: “el bilingüismo presentado desde el inicio del relato, la

⁵⁰ Discurso Premio Cervantes.

⁵¹ En otras líneas del discurso, Marsé explica que la razón para utilizar el castellano como lengua primordial se remonta a la época de su infancia y adolescencia cuando cualquiera de las historietas, películas y novelas que definieron su pasión por la ficción se expresaba en castellano, debido al régimen franquista. En ese tiempo de prohibición, cuando el catalán sólo era usado en la privacidad de cada familia, para Marsé fue natural escribir sus juveniles aproximaciones narrativas en castellano y quedarse con él para toda su producción literaria.

cuestión de la diglosia cultural y la puesta en tensión de las hegemonías socioculturales, es la problemática central planteada por el texto”.⁵²

Juan Marés y Norma Valentí son los dos polos que simbolizan la disputa lingüística de Barcelona y la lucha de clases, que también fue una secuela del frustrado intento unificador.⁵³ Al correr de las páginas hay múltiples elementos encargados de remarcar los contrastes entre ellos, es decir, el sistema binario que da significado a la novela. El primer elemento, como un claro referente a la situación sociohistórica en que se instala el texto, es que Norma trabaja para el “Plan de normalización lingüística de Cataluña” y, por tanto, tiene la responsabilidad de difundir el uso correcto de aquel idioma en toda la zona, mientras que Marés reproduce variantes dialectales —que no son siquiera el castellano oficial contrapuesto a la estandarización— como síntoma de su descenso identitario. De tal forma se produce una doble marginalidad sobre Marés quien simboliza la fragmentación cultural de la colectividad catalana y el sometimiento a las órdenes políticas con respecto al idioma.

En la novela existen diversos pasajes que ejemplifican esta problemática: diez años después del abandono de Norma y cuando Marés se ha convertido en un acordeonista callejero, el único modo de acercarse a ella es por medio de conversaciones telefónicas a su oficina, en las que solicita falsa asesoría lingüística. Para ello, Marés disfraza su voz con el acento de aquellos inmigrantes andaluces asentados en Barcelona y cuya vida cotidiana requiere de conocer y manejar el idioma local, en lugar de sus dialectos castellanos. En una de las consultas, luego de un breve exabrupto por parte de Marés que insulta a los grupos

⁵² Marta Arana y Carolina Castillo, “Identidades, parodia y carnavalización en *El amante bilingüe* de Juan Marsé”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, no. 24, 2003. Versión digital: [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/amante.html>], 6 de marzo del 2013.

⁵³ En la medida que la iniciativa estatal falló, las diferencias socioeconómicas y lingüísticas formaron barreras invencibles entre la burguesía catalana y los inmigrantes más pobres. Como se hace patente en la novela, la discriminación hacia los grupos minoritarios era rotunda.

nacionalistas catalanes, éste se disculpa así: “Quería pedirle que me perdone uzte si la he ofendió, no era m’intención. [...] Yo sólo soy un pobre murciano, un charnego ignorante que l’estoy mu agradeció a los catalanes por haberme daol’oporunidá de trabajo y de ser digno de vivir en esta Cataluña tan rica y plena...”.⁵⁴

Un segundo elemento es la atracción sexual que Norma sufre impulsivamente por sujetos pertenecientes a aquellos estratos sociales rechazados y que el propio Marsé describe al inicio del texto, cuando encuentra en la cama a su esposa con otro hombre:

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 o en cualquier otro señorito guaperas de su selecto círculo de amistades, pero no tardé en descubrir que su debilidad eran los murcianos de piel oscura y sólida dentadura. Charnegos de todas clases. Taxistas, camareros, cantaores y tocaores de uñas largas y ojos felinos. Murcianos que huelen a sobaco, sudor, a calcetín sucio y a vinazo.⁵⁵

Con semejante característica en el personaje femenino y políticamente correcto, Marsé expone el fallido intento de conservar las diferencias socioculturales entre catalanes de origen e inmigrantes, pero, sobre todo, delata la incongruencia de aquella postura clasista que por un lado impone el lenguaje como sello de pertenencia, de autenticidad, y por otro se muestra débil en el contacto íntimo ante la presencia de los mismos individuos repudiados. Tal contradicción es uno de los argumentos más poderosos que esgrime el novelista para dar cuenta de la inutilidad de los programas gubernamentales que buscaban reconstruir una añeja identidad grupal, sin reconocer que dicho conflicto identitario afectaba incluso a las altas esferas. Así, Norma exhibe dos rostros opuestos tal como se expresa abiertamente en un diálogo de la novela:

—¿Es verdad que a tu ex mujer le gustan los gitanos —preguntó Serafín— y que ha tenido líos con tocaores y cantaores?

⁵⁴ Juan Marsé, *El amante bilingüe*, Barcelona, Seix Barral, pp. 64-65.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

[...]

—Pues sí —admitió Marés a regañadientes—. Nadie lo diría, con lo fina y lo catalanufa que es. Ahora, para disimular, se ha liado con un sociolingüista independentista. [...] Pues ahí la tienes, lleva una especie de doble vida.⁵⁶

Un tercer elemento contrastivo entre los protagonistas es la barrera económica y social que existía incluso mucho antes de que se conocieran, pero que desde entonces era una especie de predestinación maligna para su matrimonio. Marés fue un niño de aspecto desastroso y cabeza rapada que vivía en uno de los barrios pobres de Cataluña, hijo de una antigua cantante lírica venida a menos y de un mago alcohólico llamado Fu-Ching que aun en la ruina le enseñó juegos de ilusión y disfraz. Como amistades contaba con una pandilla de charnegos, con los cuales, dice, se entendía en su lengua pese a ser catalán y merodeaba tanto por su barrio miserable, como por aquellos territorios que en aquel tiempo estaban vedados para él.

Con unas líneas de los cuadernos que Marés dedica a su ex mujer dentro de la novela, es posible suponer que el personaje tuvo conciencia de la diferencia de clases desde su edad infantil, en la que tantas veces contempló la propiedad majestuosa de los Valentí. Si bien el niño reconocía que tal riqueza era muy distante a su realidad, había una secreta ambición por apoderarse de ella:

En la avinguda Mare de Déu de Montserrat hay una torre modernista de cúpulas doradas, agazapada tras una fronda de abetos y pinos y separada de la calle por una verja interminable. [...] Estoy hablado de Villa Valentí, el paraíso que me estaba destinado, perdona la pretensión.⁵⁷

Fueron muchas las veces que [...] Faneca y yo nos encaramos en la verja para atisbar, por entre las frondas verdes, la fachada pizarrosa de la torre y los enormes tiestos de cerámica alrededor del estanque de aguas muertas.

Algún día, dijo Faneca en cierta ocasión, entraré en ese parque y me bañaré en el estanque.

⁵⁶*Ibid.*, p. 57.

⁵⁷*Ibid.*, p. 123.

Tú sueñas, chaval, le dije.⁵⁸

A partir de aquella lejana época en la que Marés conoció al papá de Norma gracias a cierto evento teatral montado en casa de los Valentí y para el cual fue requerida la habilidad contorsionista del niño, se entiende que, una vez en la edad adulta, el protagonista acepte su matrimonio fortuito e imprevisible con Norma como un singular retorno al escenario idílico que ciertamente nunca fue suyo, pero del cual se había apropiado en más de una ensoñación.

Al principio, ambos personajes creen en una relación que no dé cuenta de las diferencias sociales, sin embargo el desencanto no tarda en llegarles: “Norma y yo formamos un matrimonio romántico, carnal y desastroso: una unión que no podía durar porque ninguno de los dos sabíamos qué diablos era lo que debíamos hacer durar, además de los revolcones en la cama...”.⁵⁹ Aunado a que los propios amantes se dan cuenta de su incapacidad para sostener una relación desigual, en el texto se encuentran múltiples alusiones acerca del posible oportunismo que hubiera alentado a un don nadie como Marés a casarse con una rica heredera como Norma.

Sobre el conflicto social que significa desde siempre el enfrentamiento entre un yo que lo tiene todo y un otro que no tiene nada, Marés desarrolla la historia en dos sentidos: primero, que las clases altas desprecian bajo cualquier situación el advenimiento de un individuo no perteneciente a su nivel; segundo, que si bien Marés no ambiciona las posesiones materiales de Norma, sí busca en ella la recuperación de cierto tesoro que obtuvo y perdió casi de inmediato aquella tarde del montaje doméstico cuando entró en Villa Valentí y que fue tanto como acceder a un sueño. Hablo de un pez dorado con que el padre de Norma pagó la intervención de Marés en su obra teatral y que significó todo para

⁵⁸*Ibid.*, p. 125.

⁵⁹*Ibid.*, p. 19.

este último: “yo me abrazo a mi pecera apretándola contra el pecho como si fuera mi propia vida, mi felicidad futura, la promesa de un destino radiante. Algo me dice [...] que no estoy solo y que nada malo ha de pasarme”.⁶⁰ Con esta seguridad Marés sale de la mansión y se sienta al borde de un estanque, sin imaginar que momentos después, tras un altercado con otro niño, verá cómo su pez dorado desaparece entre las “aguas verdosas y pútridas” luego de que aquél lo sacó de la pecera.

La pérdida de dicho animalito simbólico es compensada en el inconsciente de Marés con el matrimonio que irónicamente consigue. Sin embargo, en tanto que esta experiencia resulta del mismo modo una desgracia, al personaje no le queda más que someterse al fracaso repetido y aquellas líneas que cierran uno de sus cuadernos —“Y así me veo todavía, a pesar del tiempo transcurrido, a mí y al pez: yo inclinado sobre el estanque como si fuera a beber de él, y el pez removiendo el limo del fondo, deslizándose en silencio sobre un musgo imperecedero y perdiéndose en la sombra, para siempre”⁶¹— cobran también sentido para referir el desastre conyugal.

Hasta aquí he señalado cómo la historia de *El amante bilingüe* está regida por un sistema de oposiciones socioeconómicas centrado en la pareja protagonista. A diferencia de Marsé, Juan José Millás no desarrolla su trama en función de una disparidad entre los esposos, sino a partir del contraste intelectual y económico indicado por Julio y Manuel, entidades obligadas a competir en circunstancias desiguales y que desde la masculinidad compartida enfatizan el conflicto binario de la personalidad.

El enfrentamiento de estos dos personajes incluye una silenciosa envidia que desde el comienzo de la novela se impone sobre el espíritu de Julio, para quien la vida de su

⁶⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁶¹ *Ibid.*, p. 137.

vecino resulta claramente superior: “Con su modo de vestir, de moverse o de hablar daba a entender que venía de un lugar más elevado, aunque había sido capaz de ponerse a la altura de aquel otro en el que acababa de caer”.⁶² Manuel, entonces, pertenece a una esfera social que de antemano lo coloca por encima de su oponente y le otorga un invisible poder para descalificarlo en los planos simultáneos que se exponen a lo largo de la novela — discursivo, cultural, amoroso— hasta conseguir su anulación definitiva.

Con el transcurrir de las páginas, según se va conociendo la personalidad de cada hombre, es posible anotar las características opuestas que originan en Julio un paradójico deseo de imitar las cualidades que detesta del otro. No obstante, carece de aquella soberbia personalidad que le permita distinguirse tal como lo consigue Manuel. El resultado de esta fallida operación en Julio es una lastimera impotencia que lo confronta con su mediocridad y resalta consecuentemente los dones envidiados del rival. Millás reitera en su novela, como lo hace Marsé, el incomparable estamento socioeconómico al que pertenecen los personajes, a través del poder adquisitivo y la sofisticación que desde el inicio marca una condición determinante para la apreciación subjetiva que tiene uno del otro.

Manuel es hijo de un diplomático que le transmitió, además del nombre, la independencia, pulcritud y elegancia que acentúa sobre todo con una peculiar facultad autoritaria para dirigirse hacia los demás y de efecto tan preciso que logra volver incuestionables cada una de sus determinaciones y de sus actos. En cambio, Julio es un diseñador de espacios interiores cuyo mayor talento profesional radica en adivinar la convención decorativa a la que sus clientes pueden aspirar y, por tanto, se deduce que su propia dinámica existencial no rebasa el término medio, se limita a un carácter pusilánime que justamente lo denigra ante Manuel y lo separa de Laura.

⁶² Juan José Millás, *Laura y Julio*, México, Planeta, p. 10.

En el texto, son frecuentes las descripciones que enaltecen la figura de Manuel en detrimento de la personalidad de Julio, pues éste reconoce su imposibilidad de acercarse siquiera a ese modelo admirable que desde las alturas lo condena a la desaparición, no sólo por carecer de un refinamiento semejante, también por la falta de un intelecto que acaso pudiera significar un aliciente en la pugna identitaria:

Manuel era delgado y flexible a la manera de un alambre de acero. Su cabeza tenía algo de bombilla sujeta a un extremo de ese alambre, pues era grande y estaba siempre iluminada con una luz que procedía de un pensamiento tan delicado como el de la resistencia de una lámpara. A veces daba la impresión de que la resistencia, tras vibrar sutilmente, se fundía. Pero sólo entraba en reposo para resplandecer luego con más intensidad.⁶³

Las personas como Manuel y su padre actuaban en un registro existencial diferente. Nadie podía arrebatarles lo que poseían porque su patrimonio principal era intangible. El otro, el que se podía tocar, constituía una extensión del anterior y se reproducía, caso de perderlo, como el rabo de las lagartijas. Vivían en un mundo en el que ganarse la vida no constituía una preocupación.⁶⁴

Esta última cita resulta importante por dos motivos fundamentales. Primero, porque indica uno de los elementos que mayor claridad arroja con respecto a la oposición entre los personajes: el decreto de actuar en “registros” distintos que amplían o circunscriben sus relaciones interpersonales y la suficiencia para encarar el mundo, para afirmar la autonomía de su identidad; en este sentido conviene señalar que Julio es un hombre anclado a las cosas concretas, prácticas de la vida, aquellas cuyo valor se mide en función de la utilidad —de ahí su obsesión por la limpieza y el orden, por ejemplo—, mientras que Manuel es un sujeto de representaciones abstractas, volátil en su concepción de las reglas. Segundo, porque en el mensaje de que nadie puede quitarle a Manuel su afortunada naturaleza, está sugerida la muerte como único recurso para acabar con él y sustituirlo. Sin embargo, Julio comprueba que tampoco esta opción da resultado puesto que Manuel no desaparece, al contrario, se

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

instala dentro de él para seguir ejerciendo su dominio desde otro cuerpo. Esto lo desarrollaré más adelante.

De todo lo anterior, destaco la habilidad literaria con que Juan José Millás presenta las condiciones económicas de cada personaje no como aspectos frívolos para la novela o carentes de significado, sino como síntomas de la vulnerabilidad identitaria que el hombre contemporáneo padece a razón de concentrar en la apariencia y el nivel social una fuerte carga de interacción con el mundo y con él mismo. Debido a esto, tanto Julio como Manuel obedecen al supuesto papel que les corresponde en una escala de valores materiales, donde, por cierto, su personalidad se define según la vestimenta y los artículos de los que disponen.

Este primer acercamiento a *Laura y Julio* y a *El amante bilingüe* tiende una base para la complejidad que enseguida desarrollo con respecto al tema del Doble, sus interpretaciones desde el psicoanálisis (Rank, Freud, Lacan) y la final inserción dentro de la tipología que propone Bargalló para este personaje.

Sujeto y ficción: La disolución del Yo y la emancipación del Otro

Para comenzar con el estudio de los desdoblamientos y la sustitución de identidades dentro de las novelas, debo partir de la inestabilidad con que asumen los protagonistas esa evanescente categoría del Yo, la cual deja de enunciar el principio de identificación por antonomasia para convertirse en un incompetente nombramiento de lo desconocido. Una vez que los personajes vacilan en determinar quiénes son o viven insatisfechos con su Yo, se produce un fenómeno contradictorio en el que dicho pronombre pierde su significado, en lugar de afirmar la existencia del propio sujeto que lo invoca. Tanto Juan Marés como Julio son personajes despojados de la más esencial característica: la individualidad. Ante

semejante pérdida, se sienten arrojados al vacío y no disponen de recurso alguno para oponerse a dicha expulsión.

La primera pregunta que surge es ¿qué circunstancia les arrebató dicho rasgo autónomo? Según Emmanuel Levinas, “la identidad del Yo no es la permanencia de una cualidad inalterable”,⁶⁵ sino el continuo descubrimiento de lo que está fuera de nosotros, de lo que no nos pertenece, para que a partir de esa conciencia distintiva podamos levantar una definición personal de lo que sí somos. Como he mencionado antes, el contacto con lo ajeno permite avanzar en el conocimiento de lo propio: la identidad no es congénita ni inmutable, se construye según las relaciones que establezcamos con otras entidades de nuestra periferia.

Que Marés y Julio no cumplan con este procedimiento ontológico, explica su anulación en tanto que negar lo exterior es negarse a uno mismo. Las relaciones con Norma y Laura respectivamente responden a este postulado mediante dos mecanismos particulares. En el primer caso, Marés impide que Norma conozca su pasado con la simple omisión que hace de él: no le cuenta casi nada de su infancia ni de su familia, no le confiesa a lo largo del matrimonio algunas de sus habilidades (tocar el acordeón, contorsionismo, ventriloquía) al parecer vergonzosas y sólo se muestra como un tipo sin aspiraciones, acomodado a vivir del dinero ajeno. Olvida que una relación basada en el montaje biográfico conduce también a una falsa convivencia, de modo tal que el testimonio de Norma en algún momento de la obra adquiere un peso importante: “Me casé con un desconocido”.⁶⁶

Si bien contraer nupcias supone una recíproca honestidad con la que se construye un conocimiento confiable de la pareja, Marés no cumple con esta convención e incluso la

⁶⁵ Emmanuel, Levinas, *La huella del otro*, México, Taurus, p. 47.

⁶⁶ Véanse los capítulos 5 y 11 de la segunda parte de la novela en los que Norma dialoga con Faneca, y éste le relata aspectos ignorados de la vida de Marés.

obstaculiza con vacíos informativos que el lector descubre de manera retrospectiva. Con tal ocultamiento, el personaje encerrado en sí mismo descarta de antemano cualquier intervención extrínseca, sin importar que su identidad requiera precisamente del trato entre las dos perspectivas para, dicho de algún modo, salvarse del anonimato al que está sometido por voluntad en principio y después por condena.

Cabe apuntar que ni siquiera el noviazgo de esta pareja surge en condiciones exentas de la mentira y la simulación, puesto que se conocen por un equívoco⁶⁷ que habrá de presagiar los engaños posteriores con que sobrellevan su matrimonio. Así, los secretos y mentiras cumplen una función excluyente y egoísta en la historia cuyo resultado es la división identitaria de Marés. Si él impidió cualquier participación de Norma en su vida — negando al mismo tiempo la posibilidad de complementarse—, no es extraño que, tras el abandono, ella termine por invalidar su de por sí frágil identidad y sentencie: “Joan no es ni siquiera un recuerdo. No es nada”.⁶⁸

En el caso de la novela de Millás, la negación de Laura por parte de Julio se produce casi desde el momento mismo de conocerse y adquiere un sentido carcelario que impide, a la postre, cualquier otra opción en sus vidas, tal como ella misma explica en un correo electrónico dirigido a Manuel:

Lo conozco desde la adolescencia. Coincidíamos en la parada del autobús en el que íbamos al instituto. Durante el trayecto, charlábamos de esto o de lo otro. Me encontraba a gusto con él porque era un poco diferente a los otros chicos, no sé, más sensible y sereno. Creo que en todos estos años no he salido de aquel autobús, que he mirado la vida desde sus ventanillas, como si no hubiera otras posibilidades. Y habría continuado en su interior, MI AMOR, realizando siempre el mismo trayecto, si no

⁶⁷ En 1970, el personaje de Norma y un grupo de abogados e intelectuales de izquierda se reúnen en la sede de los Amigos de la Unesco en Barcelona para iniciar una huelga de hambre contra el régimen franquista, Juan Marés, aficionado a la fotografía, entra a la sede sin mayor interés que ver una exposición y no se percató cuando el local cierra y la huelga da inicio. A lo largo de cuatro días encerrados, los personajes se enamoran.

⁶⁸ *El amante bilingüe*, p. 149.

hubieras aparecido tú para mostrarme que hay otros lugares desde los que asomarse a la existencia.⁶⁹

Esta confesión hecha al rival ontológico de Julio en más de un sentido, alcanza gran importancia en el desarrollo de la historia puesto que determina cuán limitada es hasta ese momento la relación marital de los protagonistas, quienes requieren de un factor exterior que altere sus comportamientos añejos y provoque nuevas reacciones en el funcionamiento como pareja, según ellos se sienten imposibilitados para romper con las dinámicas implantadas desde jóvenes. Manuel representa para Laura, entonces, una escapatoria del orden impuesto por Julio, de su concepción restringida de los seres y las cosas. Sin embargo, lo interesante aquí es observar cómo el engaño de Laura no suscita en Julio una simple descalificación moral que lo sitúe como víctima y, a la vez, lo coloque por encima del vecino si acaso se siguiera una lectura maniquea de la novela, al contrario, la infidelidad se expone como una rebelión —necesaria, forzosa— contra el modo de vida, la visión del mundo exclusiva y cerrada que Julio asignó a Laura desde el noviazgo.

Volviendo al planteamiento de Levinas, es posible reconocer cómo este matrimonio —al igual que el de Marés y Norma—, en tanto que fue conformado a partir de una sola perspectiva, no cumplió con el reconocimiento necesario del Otro para forjar una identidad primero propia y enseguida compartida. Ambas novelas reiteran esta situación alienante en la que los protagonistas masculinos son piezas inarticuladas, sin contornos que acepten la necesaria complementariedad con el exterior, debido al solipsismo enraizado en sus mentes. Por ello considero que las respectivas rupturas conyugales son esencialmente síntomas de la caída existencial que vienen padeciendo ya Marés y Julio, a pesar de que tales separaciones

⁶⁹ *Laura y Julio*, p. 136.

susciten en definitiva cada derrumbe. Es decir, el fracaso matrimonial no es tanto el origen, sino parte de la disolución existencial que ambos individuos padecen.

La consecuencia inmediata de que un hombre no tenga identidad propia es que el mundo invalida su presencia, es decir, desconoce su presunta condición de realidad entre los demás sujetos y objetos verdaderamente tangibles. Tanto Marés como Julio personifican a un par de sombras desprovistas de voluntad y materia que se desplazan, ya sea por las calles de Barcelona o por los pasillos de un departamento, con la única obsesión de recuperar aparentemente a la mujer amada, pero que en el fondo debe traducirse como la búsqueda obligada para restituir el Yo extraviado.

Una vez que los protagonistas pierden su carácter individual y quedan en un estado indefenso e inoperante, se da el primer paso hacia el desdoblamiento. Este proceso arranca en ambas novelas con una ostensible influencia de los espejos, los cuales se utilizan para encarar a los personajes con su propia fisonomía devastada, que hasta entonces sobrellevan quizá sin verdadera conciencia, pero que, al momento de ver expuesta en toda su miseria corporal, provoca en ellos un abierto y definitivo rechazo a causa de que dicha proyección representa sobre todo un reflejo de su desastre interno.

Tanto *El amante bilingüe* como *Laura y Julio* son susceptibles de analizar a la luz de ciertas premisas que Jacques Lacan desarrolla en “El estadio del espejo como formador de la función del yo”, donde explica que la identificación narcisista contribuye al establecimiento de la personalidad y a un sentimiento unitario con el cuerpo, es decir, la imagen reflejada en el espejo engendra un instinto afirmativo del Yo en tanto que comprueba su existencia física y promueve entonces la fundación identitaria del sujeto. Según Lacan, sólo cuando dicho reflejo —entendido de por sí como una presencia fuera del ser— es asumido por el Yo, existen las condiciones ontológicas para objetivar la figura del

Otro, decretando así una individualización dialéctica que no consiguen Marés ni Julio. Debido a que éstos sufren un desajuste en la conciencia subjetiva con respecto a su imagen, el acto que debiera asegurarles identidad única invierte sus efectos y se dirige a la sazón a inventar un Doble que multiplica enseguida la sombra de cada personaje.

Cuando Marés sorprende a Norma con el limpiabotas, por ejemplo, lo primero que afronta es un espejo, a partir del que se precipitan, minuto a minuto, las imágenes que dan cuenta de su colisión identitaria e insinúan su inicial duplicación:

Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra de lo que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima.⁷⁰

Nótese cómo de la experiencia especular en que el Yo se encuentra con el Yo, hay un sutil cambio que involucra el enunciado gramatical de una tercera persona: ‘aquel fantasma que labró mi ruina’. Esto es porque a la vuelta de una década se ha producido en Marés una particular esquizofrenia que disocia su persona física de la imagen reflejada años atrás, a razón de que el dolor y resentimiento contra lo que fue le suscitan un especial repudio de sí mismo en el tiempo presente. Incluso, cuando Marés responsabiliza de su hundimiento al Yo-espectro, se deja entrever que éste es concebido no como una autorreferencia, sino como una alteridad culpable del fracaso que pesa sobre el personaje.

En una etapa de los estudios psicoanalíticos de Lacan, esta definición del sujeto desde la teoría lingüística del significante cobra singular relevancia debido a que el lenguaje supone una estructura vital en la formación del Yo y determina un posible

⁷⁰ *El amante bilingüe*, p. 11.

desdoblamiento en “sujeto del enunciado” y “sujeto de la enunciación”, tal como constata la fisura verbal producida en el inconsciente de Marés y a partir de la cual se constituye un binomio primigenio.⁷¹ Lacan sostiene, por tanto, que el lenguaje individualiza al mismo tiempo que señala los deseos subjetivos de ser; de esto se desprende la capacidad del Yo para integrar o separar mediante un recurso lingüístico sus elementos constitutivos. Así, resulta importante que Marés asuma, desde el ejercicio de su *Cuaderno I*⁷², estas dos perspectivas para la derrota personal, la del cuerpo concreto y la del cuerpo reflejado, puesto que implanta así el dualismo en que se moverá de forma sucesiva y anuncia también su enfermedad característica.

Por su parte, Julio también resulta víctima de esta fenomenología especular que Millás despliega prácticamente en todo el diseño novelístico, desde los espacios habitacionales hasta el ordenamiento de situaciones y movimientos simétricos en diversos momentos de la historia. Bajo esta práctica narrativa, el protagonista es enfrentado y vencido por todo aquello que no es él mismo (características emocionales, mentales, materiales), pero que a través de la figura de Manuel adquiere una representación en su mundo, el cual había estado a salvo hasta entonces porque no disponía de un agente con quien efectuar cualquier examen comparativo que pusiera en duda y aun destruyera su dinámica existencial. Sin embargo, para que dicho desafío se lleve a cabo y las diferencias distinguidas por Julio con respecto a su vecino comiencen a menguar su respectiva identidad, éste sufre casi al inicio del texto un imprevisto encuentro con el Otro:

Julio sufrió una experiencia de desdoblamiento que le recordó el siguiente suceso de la infancia: se dirigía al colegio de la mano de su madre cuando se cruzaron con un niño ciego [...]. Julio observó al niño con curiosidad, incluso con impertinencia, y en ese

⁷¹ Véase Jacques Lacan, “La función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis”.

⁷² Los cuadernos escritos por el personaje, tres en total, componen un discurso metaficticio dentro de la novela.

instante, como si en el interior de su cráneo hubiera estallado la luz procedente de una explosión nuclear, la realidad se llenó de un aura blanca tan intensa que los transeúntes devinieron en fantasmas y la calle en un decorado. La experiencia no debió de durar más de dos o tres segundos durante los que Julio se vio a sí mismo desde el niño ciego. [...] Ahora se acababa de desdoblar en la persona de Manuel. Durante unas décimas de segundo, en las que se manifestó de nuevo el aura que congeló momentáneamente las risas, Julio supo —porque no se trataba de un sentimiento, sino de una información— que había estado unos instantes dentro del cuerpo de Manuel sin abandonar por eso el suyo.⁷³

El conflicto identitario que paulatinamente se desarrolla en la novela parte de esta primera intromisión ontológica, advertencia de las posibles correspondencias entre marido y amante, pero que a la vez identifica contradicciones desde casi todos los planos. El fenómeno especular en este momento cumple con remover en Julio la conciencia de mirarse a través de alguien ajeno y conseguir así el conocimiento de lo que no le pertenece, pero que ambicionaría tener; en la medida de sufrir esta prueba permaneciendo en el cuerpo propio mientras se penetra en el otro, la identidad resulta dividida, al punto de que la equivalencia inicial entre los personajes masculinos se dirige después hacia una dispareja relación de poder, dado que uno reemplaza al otro y se problematiza así la simetría.

Una diferencia inaugural entre las obras es que el abandono de Julio no comienza por observarse en una superficie de azogue, como le sucede a Marés, sino por el incipiente allanamiento que ejecuta como preámbulo a la posterior usurpación del contenido existencial que Manuel deja disponible mientras está hospitalizado, y que Julio recoge oportunamente con miras a reconstruir desde otro ángulo los restos de su personalidad. Al contrario, el acordeonista resulta ser el despojado de su cuerpo con tal de dar cabida a otra entidad como Juan Faneca, su doble, que lo sustituye mediante un disfraz y que progresivamente impone su altanería y desfachatez sobre el músico. A partir del segundo capítulo de *El amante bilingüe*, el protagonista arrastra ya una transformación accidental de

⁷³ *Laura y Julio*, pp. 17 y 18.

su rostro causada por lo que él llama “la caricia del fuego” (una bomba que estalló en sus narices) y que en adelante le obliga a diseñar una apariencia falsa para presentarse en la calle:

Desde entonces no tenía cejas y se pintaba con lápiz negro de trazo grueso, pero en el entrecejo, al llegar la primavera, le crecían unos pelos largos y negros. En días de melancolía y añoranza, *para animar una cara sin arrugas y sin pasado*, sobre el severo labio superior se pegaba con almaste un bigotito postizo, rubiales y distinguido. Tenía Marés los pómulos altos y pulidos, el pelo ralo y los ojos color miel, pequeños y rapiñosos.⁷⁴

Con este cuadro, se atisba no sólo la naturaleza ficticia adquirida por su cara, sino también un anonimato urdido tras la explosión que lo divide, según su estado de ánimo, en dos perfiles: por un lado, el acordeonista afligido tras el abandono de su mujer una década antes, a quien recuerda todavía con desesperada y enferma exactitud; por otro, un sujeto renovado que anhela carecer de memoria, de dolor, y por tanto fantasea con la posibilidad de ser alguien más. Cabe señalar que, a la par de las facciones, Marés también dispone de un vestuario fingido según la condición de músico callejero que personifica, de modo tal que se vuelve irreconocible hasta para la propia Norma durante ciertos encuentros premeditados, él en el papel de mendigo y ella en el de transeúnte que arroja alguna moneda. Luego de estos montajes que alientan aquella pasión sin esperanza, él está obligado a admitir que su vida es una mentira, la impostación de una sombra sin rostro cualquiera.

Puesto que la oscura vigencia del pasado de Marés equivale a una progresiva nulidad de su presente, esa ambición de ser otro se dispara como una supuesta alternativa contra el fracaso y la desolación que lo abruma de manera inexorable. El avance novelístico llega, entonces, al capítulo en que Marés sostiene una ambigua entrevista con su alter ego, representante lóbrego de sus deseos inconscientes, que reincide en aparecer bajo

⁷⁴ *El amante bilingüe*, p. 23. El subrayado es mío.

las imprecisas fronteras del sueño y que casi de inmediato se presume como una entidad separada, de soberbia apostura contrapuesta al desgarrado semblante del acordeonista. Por tanto, el Doble cumple como agente especular y ficticio aquella alteridad que Lacan señala necesaria para resolver la síntesis dialéctica del sujeto. Desde el instante en que Marés lo contempla, queda suscrita la correspondencia entre ellos:

El tipo sonrió desde las sombras mirándole de soslayo, el aire pistonudo. Marés reconoció el traje que llevaba, era suyo; un anticuado traje marrón a rayas blancas, muy gruesas, con la americana cruzada y dobladillo en los pantalones. Le sentaba fenomenal. Un charnego fino y peludo, elegante y primario, con guantes y mucha guasa, con ganas de querer liarla. Su pelo negro y rizado olía intensamente a brillantina.

Más aún, el extraño es una prolongación ontológica, según el propio Marés confiesa:

Soñé que entraba a mi cuarto y me llamaba a mí mismo por mi nombre. Era yo, pero casi no me reconozco. Yo estaba en la cama y al mismo tiempo estaba de pie en el umbral del dormitorio, vestido de chuloputas. Una pinta de charnego de caerse de espaldas. Pelo negro, ojos verdes, patillas. [...] Dijo que se presentaría a Norma haciéndose pasar por un antiguo amigo mío del barrio... Pero era yo mismo disfrazado de murciano chuleta y estaba allí de pie dándome la tabarra, proponiéndome una especie de broma, un plan para presentarse a mi ex mujer y ligársela de nuevo.⁷⁵

Esta proyección irrumpe en el campo sensorial de Marés según los patrones que Freud señala para lo ominoso: una variedad del terror cuyo efecto inquietante no proviene de una circunstancia desconocida, sino del valor incierto que imprime sobre una emoción o vivencia familiar. De algunas respuestas con que Marés ataja las provocaciones del espectro, por ejemplo, deduzco que su visita no acontece por vez primera, lo cual le otorga un carácter ya consabido; tampoco se ignora la oferta que ha dado lugar a su manifestación (reconquistar a Norma), aunque resulte por demás incomprensible y digna de sospecha, muy atinadamente por cierto ya que en el curso de la historia el Doble cambia su objetivo por intereses propios y deja de ser una proyección al servicio de su creador. Por el

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 47-48; 51.

momento no adelantaré detalles al respecto, lo que me interesa apuntar es que la presencia del Doble suministra ese efecto turbulento en la conciencia del Yo que Freud definió como siniestro.

Esta sensación ominosa la sufre también Julio en su primer acercamiento secreto al departamento de Manuel, luego de que el padre de éste le confía las llaves para mantener un supuesto orden en los asuntos y pertenencias de la casa; Julio no puede resistir la tentación de entrar en ese espacio desocupado, que para entonces le despierta una gran extrañeza, pese a conocerlo ya de manera parcial. En el relato de semejante intrusión, se observa cómo el desconcierto ominoso recae sobre Julio apenas traspasa el umbral, provocando desde una crisis fisiológica —“las vías de su aparato respiratorio se encogieron por la excitación o por el miedo”— hasta un angustioso remordimiento por la transgresión perpetrada, que bien podría no ser tan grave si las habitaciones no simbolizaran el cuerpo mismo del enfermo:

Siempre lo había sabido, pero no con la intensidad ni con el grado de culpa con los que esa evidencia se manifestaba en este instante, pues le asaltó la idea de que recorrer clandestinamente aquella casa no era muy diferente a caminar por el interior de la cabeza de su amigo. Tal vez Manuel, en la cama del hospital, sintiera los pasos de Julio en el interior de su bóveda craneal. Tal vez, al pisar una zona u otra de la vivienda, activara diferentes zonas del cerebro de su vecino.⁷⁶

Cabe decir que el desplazamiento de Julio entre las recámaras se lleva a cabo con el sigilo propio de un crimen, y no está muy lejos de serlo en verdad si consideramos que vaticina la usurpación consecuente; por si fuera poco, para ejercer tal remplazo, Julio se aprovecha del estado de coma de Manuel, que en un plano simbólico puede juzgarse como asesinato, en tanto que la inmovilidad del vecino representa su sacrificio. Bajo esta probable lectura cuasi policial, Julio no puede desanudar la maraña de lo ominoso que

⁷⁶ *Laura y Julio*, p. 43.

opera sobre él en todo el curso de la novela, ya en forma de culpa, ya en la incertidumbre de ser descubierto —“Tras dar la dirección al taxista, comprendió que se dirigía al hospital para comprobar que su amigo continuaba en coma, pues temía que despertara ahora y tuviera que devolverle el piso, las ropas, las actitudes, quizá la vida.”⁷⁷—, propagando así una atmósfera de suspenso cada vez mayor.

Al respecto de este clima siniestro hay algo más. Freud especifica que aquellos elementos con la capacidad original para suscitar lo ominoso son los que están relacionados con la muerte, los que se refieren a una arcaica creencia encargada de llenar el universo con espíritus. De tal forma, si “lo ominoso es algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz”,⁷⁸ los fantasmas representan el ejemplo categórico de esta expresión y Julio se convierte en uno de ellos, o mejor dicho, enfrenta el aciago reconocimiento de su duplicidad mediante esa presencia invisible y alterna que permite existir en dos dimensiones a la vez:

Al moverse ahora por su propia casa, sentía que un duplicado invisible de sí mismo realizaba movimientos idénticos en la de al lado. Si se agachaba para recoger un tubo de pegamento que se le había caído al suelo, su fantasma se agachaba también en la casa de Manuel tomando entre sus dedos un tubo de pegamento espectral. Y cuando se dirigía al cuarto de baño, una sombra de sí mismo se dirigía al cuarto de baño del piso de Manuel. [...] Podía ver en su imaginación las dos viviendas, adheridas la una a la otra como las partes de un espejo de dos caras. Y él estaba ya inevitablemente en los dos lados.⁷⁹

Ahora que la experiencia ominosa del encuentro con el Doble se ha suscitado y ya supone un nuevo conflicto en el espíritu de los personajes, tanto Julio como Marés están obligados a desarrollar respectivamente una relación inédita, sin importar que atenten por eso contra su narcisismo primitivo, causa del rechazo que en otro tiempo sintieran hacia

⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁸ Freud, “Lo ominoso”, p. 241.

⁷⁹ *Laura y Julio*, p. 54.

cualquier influencia ajena como Laura y Norma, por ejemplo. Se comprueba entonces hasta qué punto la satisfacción propia depende de la asistencia exterior. Describo enseguida los ritos y disfraces con que el Doble, especialmente en *El amante bilingüe*, superpone su reciente existencia a la de los hombres en apariencia verdaderos, aunque éstos tampoco ofrezcan garantía alguna de su autenticidad.

Empiezo por recordar cuán importantes son las caretas para Marés, quien desde la niñez se complace en el uso de ellas por una marcada influencia de las caricaturas y novelillas que lee. En su segundo cuaderno —capítulo 7 de la primera parte de la novela—, dedicado al relato de la familia y su entorno, este personaje echa mano de un recuerdo que enseña con gran claridad la persistencia de tales accesorios en su vida: “Tú, dice mi madre, refiriéndose a mí, quítate esta porquería de la cara, mocoso. [...] Cuando vuelve a mirarme, yo me quito el antifaz de la cara. Debajo llevo otro idéntico”.⁸⁰ Si bien puede entreverse un sentido figurado para tales palabras, por el cual entiendo que la ficción no termina donde la tela o el maquillaje, sino que trasciende hacia la propia piel del niño, no es ése el único indicio en los albores de la novela sobre una calidad intrínseca que los disfraces ejercen en Marés. Varios años más tarde, justo cuando conoce a Norma, el protagonista se presenta como miembro de un colectivo teatral, labor que supone de antemano otra pintoresca habilidad para la simulación y que se volverá definitiva en el proceso duplicativo.

Aunque el Doble ha sido ya identificado entre sueños usando la ropa de Marés, es necesario que adquiera su propia caracterización. Así llego al capítulo doce de la primera parte donde se relata precisamente el diseño de un nuevo rostro, la máscara idónea para aquella entidad siniestra cuyo nombre ya está por demás suscrito en el inconsciente de

⁸⁰ *El amante bilingüe*, p. 40.

Marés y que en adelante merece enunciación como si de otra persona se tratara, al grado de conversar con él y escuchar sus burlas y fanfarronerías.⁸¹

Entró apartando rápidamente la mirada del espejo, buscando cualquier otra cosa, y vio la peluca sobre la mesilla de noche. [...] Era un postizo negro y rizado que se sujetaba a su propio y escaso pelo mediante cuatro clips. Algunas noches, estando en casa, solía ponérselo para ver si se acostumbraba, pero lo único que conseguía con ello era acentuar su inclinación a dialogar solo en voz alta. Además, con el postizo rizado en la cabeza, no se reconocía en los espejos. También guardaba un parche negro de terciopelo, para el ojo izquierdo, que había usado durante sus primeros tiempos de músico callejero para que no le reconocieran.⁸²

No obstante, el parche y la peluca por sí solos todavía resultan insuficientes. Debido a ello, Marés (¿o Faneca?, la ambigüedad del discurso narrativo permite este intercambio nominal) se sirve tanto de un pupilente verde que incrementa los rasgos novedosos de su transformación como de la misma ropa con que se vislumbró en la fantasía onírica, agregándole apenas una camisa de seda rosa y una corbata granate. Conviene sugerir, como lo permite la cita, que el ensayo de noches anteriores en que la peluca era probada sin éxito confiere a este acto resolutivo un tono de ceremonia cuya plenitud se consigue cuando Marés refleja a un tipo completamente distinto: “Se irguió de perfil frente al espejo del armario y cruzó la mirada con un tipo esquinado y vagamente peligroso, más alto y delgado que él, y con más autoridad”.⁸³

Una vez que el rostro ha sido recreado, continúan en este proceso de cambio otros elementos esenciales para la conducta de cualquier sujeto, tales como la voz y el modo de caminar. Marés, a quien corresponde llamar desde ahora Faneca, reproduce con acierto una voz acharnegada, propia del grupo social que representa desde su ficción. Asimismo,

⁸¹ Freud señaló que un nuevo contenido del Doble incluye la facultad autocrítica cuya función es, en ocasiones, contraponerse al Yo, logrando así una especie de censura psíquica, una conciencia moral. Sin embargo, el Doble de Marés cumple exactamente el papel inverso, es decir, anula cualquier reticencia moral para llevar a cabo los actos reprobatorios que aquél no se atreve.

⁸² *El amante bilingüe*, p. 70.

⁸³ *Ibid.*, p. 71.

prueba con una cadencia diferente en los pasos que lo conducen hacia la casa de una vecina con quien pretende poner a prueba la eficacia del disfraz. El relato de tal experimento, a partir del cual queda verificada la nueva identidad, arroja un saldo por demás positivo para Faneca, quien no sólo resulta simpático, autosuficiente y atractivo, también comienza a apropiarse de la voluntad y las pulsiones de su hacedor. Por el contrario, las secuelas de esta suplantación en Marés son abiertamente desfavorables en la medida de concientizarse acerca “de lo miserable e irreal que se había vuelto su vida. De la desesperación y soledad que se agazapaba detrás de su mascarada”.⁸⁴ De este modo, Marés es reducido a una sombra, mientras que el Doble cobra una fuerza inusitada; si los espejos ocasionaron en el pasado la negación del físico, ahora confirman la estructura de una nueva apariencia que pretende reconquistar el valor identitario.

Por otro lado, el protagonista de *Laura y Julio* no se disfraza en un sentido estricto ni recurre a máscaras o implementos postizos que refiguren su aspecto facial como lo hace Marés. Primero, porque el anonimato resulta innecesario en su caso y, de hecho, no es siquiera una pretensión declarada a lo largo de la novela, debido a que ya desde el mismo inicio puede considerarse como el estado natural del personaje frente a la grandilocuencia de su vecino, cuya presencia de inmediato le impone una especie de invisibilidad anticipada. Segundo, porque la crisis existencial de Julio no parte de una inconformidad física, sino principalmente de la carencia de contenido con que llenar ese cuerpo que lo delimita, sustancia que habría de brindarle posibilidades para competir o, al menos, para resistir los embates del Otro. En la medida que tales ingredientes emocionales están ausentes, el rostro de Julio pierde cualquier atisbo de expresión y con ello queda relegado a la sombra que en más de una ocasión lo define.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

Sin embargo, aunque Julio no recurre a bigotes falsos ni pelucas, sí ejecuta un proceso de revestimiento exterior que ha de ser interpretado como la sustitución de una personalidad por otra. Esto sucede cuando es expulsado de su departamento por Laura y determina refugiarse en la casa contigua, la cual, gracias a los asedios previos, ya es reconocida como una extensión especular del espacio que fuera hasta entonces suyo. Una vez ahí, Julio analiza y prueba todos y cada uno de los accesorios y artículos higiénicos con que Manuel se arreglaba y conseguía despertar la mayor de las envidias por lucir siempre impecable; además, se atreve a ocupar la ropa de aquél en una segunda transgresión que da como resultado el intercambio definitivo de identidades:

Al abrir los cajones del armario, le sorprendió la variedad de colores de la ropa interior, y de los calcetines. Para Julio, los calzoncillos eran por definición blancos, y los calcetines negros. Todos los demás colores, aplicados a esas prendas, le parecían frívolos. Se puso sin embargo unos calzoncillos granates que combinaban con unos calcetines del mismo color. Eligió unos pantalones negros y una camisa blanca que a su vecino le caían muy bien. Sobre la camisa, se colocó una chaqueta azul, de tejido muy fino. [...] Se probó también unos zapatos de ante con cámara de aire que le resultaron sorprendentemente cómodos y ligeros, como una segunda piel, se dijo. [...] Al fin, se miró en el espejo y se gustó. Le pareció asombroso que la ropa influyera de aquella manera en el estado de ánimo, pues lo cierto es que flotaba literalmente al recorrer el pasillo.⁸⁵

De tal cita, es posible desprender varias anotaciones. La súbita mudanza a la que Julio fue obligado, en realidad le permite situarse en el extremo contrario de lo que hasta entonces conocía como posible, se trata de un salto casi dimensional entre la monocromía de su mundo y el destello de otro ambiente que ya no querrá abandonar, aun a costa de una eventual pérdida de su ser. Las apreciaciones que hasta entonces conformaban su pensamiento se subordinan a ideas ajenas y llegan a desaparecer con tal de uniformarse a la visión de Manuel, quien siempre es recordado por comentarios y sentencias que descalifican a Julio y sus opiniones. La sugerencia de una ‘segunda piel’ hace pensar en un

⁸⁵ *Laura y Julio*, pp. 88 y 89.

fenómeno camaleónico que implica la muerte del pasado y la vida de otro cuerpo recién estrenado, pero también en una segunda categoría mucho más simbólica: el fantasma, que por naturaleza es un ente suspendido en el aire y al cual ya he venido aludiendo para referir la inminente condición impuesta sobre el protagonista.

Lo anterior se ratifica cuando Julio se dirige a la casa de Laura, mientras ella está en el trabajo, para recoger las pocas pertenencias que puedan importarle todavía, y descubre casi de inmediato que ha pasado a ser un extraño en aquel domicilio, suyo hasta apenas un día atrás, pero que ahora constituye un territorio forzosamente ajeno, no sólo por la exclusión sino por su imprevista calidad espectral que lo separa del mundo cotidiano. Ya en su antigua habitación, Julio somete a un balance desaprobatorio las prendas que antes ocupara con respecto a las que lleva puestas en ese momento, y experimenta entonces un trágico sentimiento que anuncia la pérdida de su primera identidad:

Empezó a recoger su propia ropa con la impresión de que estaba hecha, si se comparaba con la de Manuel, de unos tejidos inclementes, austeros... Le pareció también la ropa de un muerto, de modo que vació el armario con el espíritu sobrecogido, como si vaciara una fosa antigua para llevar los restos al osario común. Las prendas iban cayendo sobre la cama con un aire luctuoso, fúnebre. Cuando el armario quedó vacío, se asomó a él y le pareció que olía a sepulcro.⁸⁶

Así, a estas alturas, tanto Marés como Julio desaparecen bajo las máscaras y los disfraces físicos o emocionales que se inventan con tal de integrar otra personalidad. La duplicación o asimilación de una nueva existencia ha comenzado a operar en ellos y cada uno, según su propia trayectoria dentro de las novelas, seguirá los designios de esa entidad que los domina por mecanismos diferentes, pero con resultados iguales: la alienación del Yo, el despojo de un cuerpo anteriormente suyo, que en adelante acaba consignado a obedecer los requerimientos del Otro, es decir, convertido en sombra de la sombra.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

Juan Marés y Julio son, pues, personajes que suscriben el planteamiento de Emmanuel Levinas acerca del vínculo entre necesidad y deseo de la alteridad: “La relación con el Otro me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme, descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos. No me sabía tan rico, pero no tengo más el derecho de conservar nada”.⁸⁷ Efectivamente, uno y otro sujeto sufre ese respectivo proceso de anulación que tiene, por un lado, a la esquizofrenia, y por otro, a la paranoia, como cuadros clínicos vitales ya explicados páginas atrás; a partir de dichas enfermedades, desaparece cualquier sentido de pertenencia que acaso pudiera anclarlos todavía al mundo o les hiciera guardar la esperanza de alguna eventual solución para su conflicto. De esta forma, pese a tratar de resistir el acoso de los Otros que han llegado a instalarse en ellos, Marés y Julio no tienen ocasión alguna para restituir su consciencia y terminan por aceptarse como seres completamente desposeídos.

Su contingencia existencial queda caracterizada en adelante por dos fenómenos particulares, luego de que el deseo del Otro se convierte en obligación de ser alguien que ya no cumple con las necesidades o expectativas originales. En primer lugar, aumenta la soledad de los personajes luego de la aparición del Doble,⁸⁸ pues ya no se trata de enfrentar sólo al mundo de fuera, sino de reconocer que el tormento y, a su vez, el desamparo mayor vienen de adentro. Por ejemplo, la condición humana de Marés llega a ser tan deplorable que hasta el propio Faneca —quien ha tomado ya el control de las acciones— registra una extraña conmiseración por él: “deberías correr y rescatar a ese imbécil de Marés del fondo del espejo. Sus últimas noches en Walden 7 habían sido desoladoras, preñadas de insomnio

⁸⁷ Levinas, *op. cit.*, p. 58

⁸⁸ Se produce un efecto paradójico al respecto, especialmente en Marés, ya que el anhelo de convertirse en otro sin dejar de ser él mismo es un recurso abiertamente tramado contra la soledad, sin imaginar que el resultado será exactamente contrario. En el caso de Julio, la sustitución identitaria también busca paliar el aislamiento personal de tiempo atrás, pero no es el motivo principal para llevarla a cabo.

y de sirenas de ambulancia, presagios de soledad y muerte”.⁸⁹ Puede advertirse que el encierro físico no es tan violento como la propia prisión psicológica que victimiza al personaje y de la cual no tiene oportunidad de escapar en la medida que su desequilibrio emocional es lo que lo condena. Por ello, haga lo que haga, Marés está destinado a desaparecer, mientras que Faneca ha de emprender un nuevo proyecto de vida, en otro lugar, con otras personas.

El solipsismo que en el pasado negó a Marés la opción de complementar una identidad junto a su esposa y por el cual queda restringido a sufrir su degradación en solitario, es el mismo que amenaza a Julio y produce una humillación semejante, que consiste en obligarlo también a observar desde su aislamiento el avance de su propia corrupción personal. Dicho de otro modo, si Marés se halla en un cautiverio mental, Julio padece lo propio entre las paredes del departamento donde se esconde. Tal reclusión le produce emociones encontradas que primero lo excitan —por ejemplo, cuando espía los movimientos de su ex mujer a otro lado de la ventana—, pero más tarde lo hunden en una desolación peor, especialmente cuando descubre la mensajería electrónica de Laura y Manuel, y se convierte entonces en un testigo del erotismo ajeno.

El segundo fenómeno característico de la crisis identitaria expuesta en las novelas es un paralelismo gradual entre la decadencia de los protagonistas y el deterioro de ciertas representaciones materiales, que pertenecen a su entorno inmediato o bien al conjunto de accesorios que particularizan su imagen. Hablo, en el caso de Marés, del edificio donde siguió viviendo tras el abandono de Norma, y, en el caso de Julio, de la motocicleta que sustentaba gran parte de su personalidad hasta antes del intercambio con Manuel. Tanto el

⁸⁹ *El amante bilingüe*, p. 166.

vehículo como la construcción guardan un estrecho vínculo personal y alcanzan un valor simbólico ajustado a la degradación que vive cada sujeto.

Por un lado, el Walden 7⁹⁰ fue concebido como emblema de la cultura catalana y pretendió definir un novedoso proyecto de vida para individuos y parejas, especialmente jóvenes, que formaran otros modelos de convivencia social y personal; al inicio de la novela, cuenta Marés que Norma compró un apartamento en tal edificio sólo para seguir el afán progresista de la época y ostentar los valores de innovación y elegancia que, sin embargo, con el fracaso conyugal se revelan absurdos. Una vez que sobreviene dicha ruptura y el apartamento queda ocupado únicamente por Marés, hay una paulatina asimilación entre su deprimente realidad y el estado físico del inmueble, que ha ido perdiendo a lo largo de los diez años transcurridos todo aquel lujo del pasado y se mantiene en el tiempo actual como “la maltrecha fortaleza de formas cambiantes, roja, misteriosa y sideral como un crustáceo gigantesco”⁹¹.

Aquí es posible deducir una correspondencia entre la habilidad de Marsé para mudar su rostro y el aspecto variable del edificio a causa del desprendimiento de las losetas de la fachada, resquebrajamiento que a su vez resulta análogo con la fragmentación psicológica del hombre, quien afirma en cierto momento: “Este edificio se cae a pedazos, como mi vida”.⁹² Conforme avanza el declive existencial de Marés, la fachada del edificio también va desgarrándose un poco más hasta llegar a ser un espacio muerto, tal como lo

⁹⁰ Diseñado por Ricardo Bofill hacia 1974, es un intento por continuar el proyecto de modernidad que hubo iniciado la arquitectura de Gaudí y mediante el cual se buscaba la exaltación nacionalista de Barcelona. Véase Victoria Calmes, “Alienación cultural y dislocación de la subjetividad en *El amante bilingüe* de Juan Marsé” en RILCE. Revista de filología hispánica, v. 25, no. 2, 2009. Versión digital: [<http://www.unav.es/rilce/rilce252.html>].

⁹¹ *El amante bilingüe*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 80.

constata Faneca cuando emprende una última visita al lugar después de erigirse como la entidad dominante:

El apartamento de Marés estaba limpio y ordenado, pero ya era una casa ajena, misteriosa, fría. Se le antojaba la guarida de un solitario abandonada hace mucho tiempo, y en la que aún se podían rastrear los espejismos de la pasión que un día albergó junto con las pesadillas recurrentes del desencanto. En el exterior las losetas seguían desprendiéndose y el singular y camaleónico edificio mostraba los muros descarnados, el cemento leproso de la falacia.⁹³

Ahora bien, por otro lado, la motocicleta de la que Julio está orgulloso en el arranque de la novela sufre un proceso destructivo semejante al que ocurre sobre su dueño. Éste no sólo aprecia el valor utilitario del vehículo, sino que lo considera una prolongación cuasi corporal⁹⁴, a tal grado que la identificación de su propia persona por parte de los demás, debería incluir también el reconocimiento de la moto misma. Sin embargo, llega el momento en que ésta, como elemento identitario, ya no corresponde con la nueva personalidad que Julio ha de presumir luego de suplantar la ropa de Manuel, y entonces es abandonada a unas cuerdas del edificio. Tal acción por parte de Julio supone un punto culminante en su renuncia a lo que hasta ese momento había sido y reafirma la trayectoria emprendida para convertirse en un ser diferente.

El paralelismo entre Julio y la motocicleta como entidad simbólica se cumple, pues, en la medida que ésta es desvalijada gradualmente, del mismo modo que Manuel divide la anatomía psíquica de Julio e impone nuevos componentes que no tenían lugar tiempo atrás. Ante su crisis identitaria, el protagonista no tiene manera de defenderse, pues carece de argumentos para resistir la superioridad del Otro, así como la motocicleta tampoco dispone

⁹³*Ibid.*, p. 193.

⁹⁴Dentro de la novela, hay un pasaje que menciona explícitamente tal relación simbiótica entre el hombre y cualquier objeto cuyo valor, dentro de la integración personal, adquiere una categoría psicológica de repuesto (p. 116). Dicho asunto es tratado a detalle por Millás en un artículo aparte titulado “Cuerpo y prótesis”, donde explica el funcionamiento sustitutivo o reparador de las cosas ante una carencia o desajuste de la estructura psíquica en los individuos.

de un posible amparo frente al latrocinio y la degradación de la que es víctima. No obstante, la gravedad de esta analogía no reside propiamente en el robo de las partes, equiparable al secuestro existencial ejecutado sobre Julio, sino en la conformidad que hay frente a tales actos delictivos y que deja entrever cierto placer turbio de ser sujetos a dichas mutilaciones:

se acercaba siempre a ver la moto, cuyo deterioro progresaba a buen ritmo. Le habían arrancado el otro espejo retrovisor, además del parabrisas y la rueda de adelante. Se mantenía en pie de un modo algo turbador, con la horquilla desnuda, como un insecto herido. Para Julio, resultaba extraordinaria la indiferencia con la que asistía a aquel espectáculo que unas semanas antes le habría resultado insoportable.⁹⁵

Según lo anterior, motocicleta y edificio cumplen con un sentido metafórico acerca de la desintegración identitaria que sufren los respectivos actores; la referencia especular entre ellos y los objetos es, pues, una característica más compartida por ambas novelas y síntoma de la problemática dual estudiada hasta ahora.

La vastedad de estructuras narrativas y el complejo desarrollo que todavía los personajes pueden merecer, impulsan, sin embargo, a orientar la recta final de este trabajo. En adelante, como propuse en el marco teórico, sólo me resta exponer las posibles connotaciones que los personajes de Marsé y de Millás llegan a adquirir desde la perspectiva analítica seguida por Otto Rank acerca del Doble. Estas consideraciones, de índole antropológica, mítica y psicológica, asumen una evidente aplicación en las dos novelas y comprueban cuán acertada puede ser, en un análisis comparativo, la referencia a textos teóricos con un fundamento interdisciplinario.

⁹⁵ *Laura y Julio*, p. 113.

Dimensión mítica y antropológica del Doble

Las consideraciones expuestas por Otto Rank con respecto al conflicto binario parten de un manifiesto interés en la singularidad con que el arte representa hechos psicológicos, que acaso no fuera posible hacer visibles si la capacidad imaginativa no estuviera presente también; así, los complejos problemas de la relación del hombre consigo mismo entrañan significados que en varias ocasiones no son descubiertos más que por evidencias derivadas del plano artístico. En este sentido, los modelos literarios permiten acercarse al significado que una imagen tan perturbadora como la del Doble posee en un pensamiento colectivo determinado.

Tras este juicio sobre los alcances cognoscitivos del arte, reivindicados precisamente por el psicoanálisis, el estudio de Rank establece una relación entre el advenimiento de dicho personaje funesto y algunos credos de civilizaciones antiguas acerca de la muerte y la inmortalidad del alma, que conforman un sistema de significados vigentes aún para nuestra época. De tal modo, el hecho de recurrir en la literatura moderna a esta representación especular, sombría, angustiosa, responde quizá a un fenómeno inconsciente con marcada procedencia de conceptos primitivos que la humanidad ha cultivado a lo largo de los siglos. Por lo anterior, el análisis psicoanalítico de Rank sobre la construcción e interpretación del Doble se apoya sustancialmente en dos planos: el antropológico y el mítico.

Al respecto del primero, el crítico hace un recuento de las diversas supersticiones que pueden reconocerse como antecedentes o resonancias para ciertos discursos narrativos —aun los más actuales— y explica cómo semejantes ideas propias de sociedades aborígenes laten con tal fuerza en el imaginario moderno que determinan en parte las características y connotaciones sustentadas hasta la fecha acerca del Doble. Una de las creencias fundamentales para el tema en cuestión y que de alguna forma resulta ilustrada con el

desarrollo argumental de *El amante bilingüe*, es aquella que concibe a la sombra como primera y legítima figura mediante la cual el hombre se duplica. Tal maniobra tiene, por principio, un valor positivo en la medida que dicha sombra actúa como un espíritu protector del sujeto que acompaña; en este sentido, el Doble es una entidad simbólica con la cual se mantiene una relación afectiva y aun placentera. No obstante, Rank declara que este fenómeno se problematiza cuando la misión benefactora se transforma en un objetivo contrario, una carga negativa que provoca el enfrentamiento entre ambas entidades y del cual no es seguro que sobreviva siquiera alguna de ellas.

El vínculo entre Marés y Faneca cumple exactamente con esta disposición inicial en la que el Doble —entendido como una proyección si no positiva, al menos cómplice— sirve a un interés propio de su creador, como es en este caso el esfuerzo por reconquistar a la ex esposa y restar así el desagravio arrastrado hasta entonces por el acordeonista. Sin embargo, no tarda mucho en operarse entre ellos la ruptura que los lleva a sostener una disputa en todos los niveles de identidad, desde el modo de vestir y hablar hasta la conciencia excluyente de uno frente a otro en el tiempo y el espacio. Aquí es cuando el Doble subvierte los motivos originales de su presencia e incurre en aquella conversión maligna señalada: “De modo que la sombra de un individuo, que durante su vida ha sido un espíritu acompañante y útil, debe contraerse y convertirse en un aspecto aterrador y perseguidor, que atormenta a su protegido y lo persigue hasta la muerte”.⁹⁶

Ahora bien, pese a las agresiones del Doble y su permanente ambición por superponerse al Yo que le da origen, es innegable que ambas entidades son parte constitutiva de un solo organismo, representando por una parte el instinto de preservación y por otra los impulsos destructivos que también integran la difícil naturaleza del ser. A partir de esta

⁹⁶ Rank, *op. cit.*, p. 89.

condición binaria, ineludible y paradójica, Rank advierte el influjo de una segunda superstición a propósito de la correspondencia entre un cuerpo concreto y su imagen evanescente duplicada: según ciertos pueblos primitivos, dice, “todo daño infligido a la sombra perjudica también a su dueño, con lo cual abren de par en par la puerta a la nigromancia y la magia”.⁹⁷ Dicho planteamiento se constata en aquel pasaje de la novela donde cierta noche, en medio de la confusión onírica, Marés arroja el despertador contra la cabeza de Faneca para obligarlo a desaparecer de sus pensamientos, sin imaginar que, al amanecer, la herida causada por ese golpe aparecerá tanto en la frente de aquél —quien, por si fuera poco, se burla de la situación— como en la suya. Lo anterior ejemplifica que las señales de cualquier ataque posible en contra del Doble repercuten forzosamente en la integridad propia del Yo, dado que no se trata de sujetos distintos, sino del mismo ser dividido en dos representaciones opuestas, pero complementarias.

De igual forma, otra superstición más señalada por Rank y que esta vez puede ser aplicada a *Laura y Julio* es aquella concerniente al renacimiento del padre en el hijo, en tanto que el lazo filial es uno de los símbolos más representativos en todas las culturas para aludir a la prolongación de un individuo en otro que se iguale lo más posible en el aspecto físico y que cumpla sobre todo con el deseo de perpetuidad, atribuido a todos los seres humanos y en virtud del cual, según las ideas de Rank, tuvo su origen la formulación primitiva del Doble. Lo anterior explica por qué, en cierto momento de las acciones narrativas, Laura asume la noticia de su embarazo como un probable consuelo ante la pérdida simultánea de Manuel, cometiendo un acto sustitutivo provisional entre la vida que se va y la que llega,⁹⁸ dicha

⁹⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁸ De ésta y las demás circunstancias que modelaron el inicio y devenir de aquella relación oculta entre Laura y Manuel, antes del accidente y aun después de él, se entera el lector a través de los ojos de Julio, quien

interpretación se refuerza líneas más adelante cuando la misma Laura menciona abiertamente la posibilidad, acaso necesaria y definitiva, de duplicar la existencia del progenitor a través de la del descendiente: “No quiero ni pensarlo, AMOR MÍO, pero en el supuesto caso de que tú no volvieras nunca de donde quiera que te halles, criaría a este niño como si te criara a ti, lo amasaría como si te amasara a ti, le daría forma como si te diera forma a ti y tú resucitarías en él gracias a mis cuidados”.⁹⁹

Cabe apuntar que, debajo de esa obsesión maternal, se intuye una carga erótica que aproxima a Laura hacia un evidente complejo de Edipo, sugerido ya en otros momentos de la novela cuando su afinidad con Manuel pasa de lo amistoso a un vínculo figurado de madre e hijo, que ha de revelarse por fin como adulterio. Lo mismo que también sucedería, al parecer, con la imaginaria reencarnación. Así, cuando Laura rechaza a Julio como figura paterna y lo expulsa del núcleo familiar, no sólo se libera del yugo que hasta entonces la había mantenido cautiva y defiende su ambivalencia como madre-amante, sino también le niega la posibilidad de perpetuarse a través de un hijo. La soledad y muerte figurada en él es absoluta, mientras que Manuel sí alcanza a trascender gracias a la duplicación filial que anteriormente también representara él mismo con respecto a su padre. Dicho de otro modo, los Dobles se suceden al paso de las generaciones llevando además un mismo nombre.

Con las supersticiones referidas hasta este momento, puedo señalar que la presencia del Doble en el pensamiento colectivo y, por tanto, en los textos literarios, ha implicado siempre connotaciones ambiguas, a veces contrarias entre sí, pero que surgen necesariamente de la dicotomía intrínseca —cuerpo y alma— sobre la que está construido el género humano. La sombra, primera representación dual concebida desde tiempos ancestrales y cuya vigencia

descubre la correspondencia electrónica que a la fecha su mujer sigue dirigiéndole al otro con la esperanza de que un día despierte del estado de coma y pueda leer aquellas cartas. Véanse pp. 124-153.

⁹⁹ *Laura y Julio*, p. 138.

en mayor o menor medida se extiende hasta nuestra época, es en esencia un concepto que cuestiona el misterio de la identidad y las fórmulas a las que el hombre recurre para alzar una imagen satisfactoria y distinta de sí mismo, sin imaginar que esto pueda convertirse en su ruina. El fenómeno de desdoblamiento cumple con habilitar una mirada adicional en el proceso de identificación, ya que para conseguir la unidad anhelada no basta la conciencia de lo interior, también se solicita el reconocimiento de lo ajeno, de lo que está fuera de uno mismo y que logra apreciarse sólo en el momento de pasar a formar parte de ello, es decir, de convertirse también en Otro que actúe como espejo frente a lo que es o no es el Yo. Así, el hombre contempla su propia figura por dos razones: para integrar tanto la parte física como la espiritual en un solo ente reconocible que afirme su lugar en el mundo; para enfrentarse con el enigma de la muerte a través de esa copia que lo prolonga al infinito y le hace confiar en las hipotéticas apariencias de lo inmortal, aunque al mismo tiempo amenace su bienestar.

Por otra parte, junto a las observaciones antropológicas, Rank acude a una segunda dimensión desde la cual pretende esclarecer y enriquecer los significados posibles de la duplicidad en el discurso literario: se trata del plano mítico, específicamente, de la correspondencia entre el Doble y la figura de Narciso, cuya alusión resulta útil para aproximar el cierre analítico de las novelas.

En primer lugar, Rank señala que no puede pasar inadvertido en el psicoanálisis el paralelismo entre ambos personajes simbólicos, cuya significación comparte precisamente el deseo de exaltar un reflejo individual y autocomplacerse en el enamoramiento de sí mismo. Sin embargo, entre el fenómeno de duplicación y el narcisismo hay un vínculo todavía mayor que consiste en la tendencia de sustituir el temor a la muerte, es decir, a lo desconocido, por un amor desmesurado hacia la entidad más próxima, o sea, el propio Yo. Según Rank, la naturaleza de ambas perturbaciones se dirige al mismo resultado: la proyección de un

autorreflejo sobre el cual descansen los impulsos amorosos de aquellas personas que, a razón de patologías como la paranoia¹⁰⁰, están impedidos para aceptar una presencia distinta a la de su propio ser. Así, los Dobles ya no acusan un valor negativo o cercano a presagios fatalistas, sino que en adelante personifican seres idealizados que satisfacen el amor propio.

Tal relación es la que mantienen Julio y Marés con respecto a las entelequias en que se desdoblan. Por un lado, Faneca representa para el acordeonista un sujeto provisto con todas las cualidades que acaso éste desearía tener y en virtud de las cuales se lleva a cabo el sospechoso plan que ha de tener consecuencias devastadoras para la persona de Marés, mientras que para el Otro no pasa de ser una aventura sin importancia. Por su parte, Julio observa en Manuel un cúmulo de características que, si al principio repudió, más tarde se esfuerza en reproducir con tal de ser parecido y ostentar aquellas conductas que admiraba en secreto de su rival. En ambos casos, el narcisismo produce una flagrante contradicción en tanto que el amor hacia las figuras inventadas, hacia los Otros que aspiran a ser Marés y Julio, se vuelve la misma causa de perder hasta el último rastro de identidad.

Ahora bien, Rank señala, refiriéndose al personaje de Dorian Gray, que “unida a esta actitud narcisista, está su imponente egoísmo, su incapacidad para el amor y su vida sexual anormal”,¹⁰¹ y sostiene que semejante defecto es extensivo a todos los personajes duales. De acuerdo con lo anterior, la fijación narcisista repercute en la facultad de los individuos para establecer vínculos sentimentales con otras personas, puesto que siempre ha de interferir la obsesión por el Yo; particularmente, el caso de Julio conviene con dicha teoría, luego de que la disolución identitaria y el conflicto con el Doble se acelera precisamente después del

¹⁰⁰ Rank se apoya en las consideraciones que aportó Freud en torno de esta enfermedad, a la cual —dice— “corresponde una megalomanía típica, la sobrestimación sexual de uno mismo”, y que es la base para el sucesivo terror persecutorio que padecen los enfermos.

¹⁰¹ Rank, *op. cit.*, pp. 115.

fracaso matrimonial, que en gran medida es causado por la impotencia del protagonista para conciliar el amor propio y el amor por su esposa o, mejor dicho, para amarla de manera independiente. Como ejemplo de esto, hay un pasaje en el intercambio de correos electrónicos entre Laura y Manuel donde queda explicitada la deficiente conducta de este sujeto narcisista:

Ahora, según me dices, te das cuenta de que Julio nunca te ha querido. No ha querido a nadie, no quiere a nadie, porque es un hombre muy limitado, como tú misma dices, para el amor. Hay gente inhábil para el afecto como hay gente sin aptitudes para el dibujo. ¿Le pedirías a un manco una caricia, a un mudo una palabra, a un ciego una mirada? Desde luego que no. Tampoco le puedes pedir a Julio que sea buen amante porque tiene mutilada esa capacidad.¹⁰²

Sin embargo, también es a partir de esa correspondencia que el propio Julio descubre una primera y acaso más importante circunstancia a favor, sugerida cuando se pregunta: “¿Por qué hablan tanto de mí? ¿Y por qué yo me detengo especialmente en aquellos correos en los que aparece mi nombre?”.¹⁰³ Tales cuestionamientos sólo pueden contestarse apelando al mismo narcisismo de Julio, a quien no le importa ser un sujeto incapacitado para amar a los otros, siempre y cuando ellos concentren su interés en lo que él hace o deja de hacer; no le importa ser víctima de un discurso reprobatorio siempre y cuando él sea el protagonista de tales descalificaciones; no le importa reconocerse inferior a Manuel, en tanto que éste no deje de criticarlo y ofrecerle así un espacio y tiempo que, además de la nulidad, despiertan en Julio una contradictoria satisfacción.

Ahora bien, con respecto a la otra novela, se puede advertir una operación diferente que consta de identificar en Norma el amor que Marés siente por sí mismo, es decir, sustituir el objeto receptor pero sin alterar el origen egocéntrico de la libido narcisista. Si la

¹⁰² *Laura y Julio*, p. 147 y 148.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 149.

obsesiva pasión del músico por su ex mujer no disminuye a lo largo de toda una década transcurrida desde el abandono hasta el momento actual en el que son ubicadas las acciones, y, por el contrario, aumenta conforme más lejana resulta la figura femenina, es porque Marés no ama en realidad a Norma, ama el valor significativo de poseerla y lo que ella representa para él. De esta forma, las diferentes coartadas telefónicas que concibe Marés, así como los encuentros en apariencia casuales con los que aplaca momentáneamente su desesperación, son inspirados no por una auténtica necesidad de ella, sino por una distorsionada fijación del hombre que, para afirmarse, ha de buscar por todos los medios recuperar a la mujer en quien están depositados sus propios impulsos narcisistas.

Aunque siguen procedimientos distintos, es evidente que el comportamiento desequilibrado de Marés como el de Julio está fuertemente influido por un complejo narcisista que, tal como apunta Rank, se caracteriza por cierta actitud erótica ambivalente, según la cual el desmedido amor hacia uno mismo va acompañado en la mayoría de las ocasiones de temor o hasta repugnancia ante la imagen propia. Esa contradicción, desde la antigüedad hasta la época contemporánea, es uno de los posibles orígenes para los conflictos existenciales de los que se desprenden el desdoblamiento, en casos como el de Marés, y la sustitución de identidad, en casos como el de Julio. Con lo apuntado en estas últimas páginas, me interesa poner de relieve las implicaciones que tanto el plano antropológico como el plano mítico siguen ostentando en los discursos literarios modernos, donde los personajes asumen precisamente una conducta autodestructiva, mientras que sus Dobles se encargan de satisfacer aquellos deseos ocultos, pero también de encarnar simultáneamente al mayor rival que cada hombre posee: su propio Yo.

Conclusiones

El presente trabajo tuvo como propósito elaborar un estudio comparativo entre *El amante bilingüe*, de Juan Marsé, y *Laura y Julio*, de Juan José Millás, a partir de los fenómenos duales por los que cada protagonista se precipita hacia una crisis identitaria, en la cual resulta anulado tanto el equilibrio psicológico como el bienestar físico. El tema del Doble, más que resolverse definitivamente, plantea tantas interrogantes como perspectivas analíticas lo aborden. Si bien las múltiples teorías epistemológicas, a lo largo de la historia, se han preguntado quién es el hombre y qué lo hace ser lo que es, en nuestro tiempo hay una imperiosa necesidad por contestar a tales cuestionamientos, en tanto que el mundo y la propia razón humana sufren una debacle nominativa y existencial. De ahí, la necesidad de examinar este par de novelas concentradas precisamente en la problemática de los dualismos culturales y las patologías resultantes de una relación no siempre favorable entre el Yo y el Otro.

En primer lugar, he de apuntar los aciertos que considero logrados luego de llevar a cabo un estudio comparativo, según las pautas actualizadas que expuse en el marco teórico. No se realizó un trabajo especulativo con base en relaciones fortuitas de amistad o cercanía entre los autores, a partir de las cuales se quisieran interpretar los paralelismos entre las obras literarias; más bien, se demostró que la temática compartida y el diferente desarrollo en cada novela responde a una particular necesidad de los autores por denunciar aquellas contradicciones en las que se fundamenta el valor identitario de ciertos sectores específicos de la sociedad española, como sucede en *El amante bilingüe*, y por reflexionar en torno a los mecanismos ambivalentes y autodestructivos a través de los cuales un individuo puede transformar su identidad, tal cual ocurre en *Laura y Julio*.

Asimismo, la crítica interdisciplinaria cumplió eficazmente el propósito original de enriquecer las posibilidades analíticas de los textos y ampliar tanto los llamados campos de acción como los términos de referencia desde los cuales fuera vista la imagen del Doble. En este sentido, los trabajos psicoanalíticos de Rank, Freud y Lacan complementaron a la perfección otros ensayos de orden filosófico y literario, logrando así que los procesos mentales y su explicación clínica, las creencias de origen antropológico y su vigencia en el mundo contemporáneo, las connotaciones míticas y su función dentro de los discursos literarios, tengan una utilidad verificable en los estudios artísticos.

También se consiguió demostrar que, más allá de las imputaciones sobre nomenclatura o metodología, la literatura comparada no está efectivamente agotada y, si bien pasó por algún periodo de crisis, es tiempo de continuar su rehabilitación a través de la forma más apropiada: la práctica misma de ejercicios comparativos con los cuales se describan, interpreten y evalúen dos o más expresiones literarias desde una perspectiva incluyente, tal como indican los objetivos actuales de comunicación y recepción.

Ahora bien, hablar ahora de un Yo dentro de las novelas equivale a sugerir una categoría demasiado usada, pero necesaria porque en ella está la representación de cada individuo, la posibilidad de construir su identidad mediante un pronombre. Los personajes de Marsé y de Millás responden precisamente al desasosiego de la ruptura entre el ser y el mundo y, sobre todo, al quiebre de su propia construcción identitaria que tarde o temprano provoca una negación de lo que son. Sin embargo, enseguida del rechazo, surge la ambición (o mejor dicho, la necesidad) de ser alguien más, de ser otro que confronte o complemente aquello que no alcanza a definirlos. Es aquí donde los autores insertan al Doble como agente medular en el desarrollo narrativo de obras que, si bien no han sido tan reconocidas por la crítica, no dejan de ser una valiosa muestra de su talento literario.

Como se pudo verificar, hay características y circunstancias compartidas por los autores para definir y dirigir las acciones alrededor de esta representación simbólica. La primera de ellas, vista como el argumento esencial de ambos textos, es que tanto Marsé como Millás perfilan al Doble como metáfora de la oposición de contrarios que determina prácticamente todos los niveles de pensamiento de los hombres, es decir, aquel instinto por configurar el mundo a través de relaciones antitéticas que complementen o disminuyan una visión propia de la realidad. En este sentido, el Doble encarna los deseos contradictorios del Yo, al mismo tiempo que lo expone como una categoría nominativa cada vez más inestable, más ambigua en la representación del ser que designara sin recelo antes de la modernidad, pero que ahora ya no logra definir por medio de un simple enunciado gramatical.

Una vez que cualquier individuo reconoce que su naturaleza unitaria e infalible deviene una esfera sin contenido, un significante desprovisto de significado que, lejos de afirmar su existencia individual, la fragmenta, es comprensible que emprenda la búsqueda de aquello con lo que ha de intentar llenarse de nuevo o asegurar, al menos en cierta medida, una hipotética salida ante la contingencia que experimenta en su interior. Tal maniobra es precisamente la que llevan a cabo los respectivos protagonistas: aproximarse a la alteridad en un esfuerzo desesperado por reivindicar el contenido que alguna vez tuvieron. Así, el Doble cumple dentro de las dos novelas una función conservadora y restaurativa al inicio, pero que se ha de volver peligrosa conforme la sombra adquiera intereses propios y autonomía para conseguirlos.

Durante este proceso ambivalente en el que el Doble es protección al mismo tiempo que amenaza y se superpone de forma paulatina a la conciencia y al cuerpo original de los sujetos, tanto Marsé como Millás despliegan variados y complejos mecanismos de revestimiento, esto es, de disfraz. La estrecha relación entre los Dobles y las formas

carnavalescas que optan por el engaño de una máscara o de un atavío fraudulento para encubrir sus propias miserias y deformaciones, se pone de relieve con tal eficacia en ambas novelas que resulta obligado preguntarme cuál imagen es más auténtica, si la ocultada bajo el disfraz o precisamente aquella que se revela mediante el artificio del antifaz. La dirección que toman y el desenlace al que llegan los respectivos discursos narrativos permiten contestar que lo real no corresponde siempre con aquello que es inmediato a la vista y, por tanto, es posible en ocasiones que debajo de la piel aceptada como propia estén invisibles pero latentes los rasgos de un rostro desconocido, pero mucho más verdadero que aquel al que estamos acostumbrados.

Por otra parte, si regreso a la clasificación propuesta por Juan Bargalló en donde distingue tres grandes tipos de desdoblamiento, resta únicamente confirmar que *El amante bilingüe* y *Laura y Julio* se inscriben respectivamente en uno de ellos. A la primera novela le corresponde el procedimiento de fisión, conforme al cual un mismo individuo se divide en dos personificaciones distintas, tal como ocurre con Marés y su división psicológica de la que resulta Faneca. Mientras tanto, la segunda obra sigue el procedimiento de fusión, esto es, la integración en un mismo individuo de dos entidades originalmente diferentes, como eran Julio y Manuel que al final terminaron por cohabitar un solo cuerpo. Así, queda claro que las estructuras narrativas de cada escritor, si bien no son idénticas, coinciden en afirmar dos paradigmas ejemplares para el resto de la narrativa española contemporánea.

El contenido cultural que hasta hoy define gran parte de nuestro comportamiento y condiciona tantas de nuestras relaciones, es el mismo que llena de sentidos, valores y fuerzas a una entidad como la del Doble. Por ello, la ambigua relación que sostiene un hombre con su alter ego no puede ser, entonces, más que un síntoma del eterno conflicto que cualquier presencia extraña suscita en el ánimo individual; conflicto del cual nacen

invariablemente las patologías típicas de los tiempos modernos, la esquizofrenia y la paranoia. En el mundo que tomamos por real, resolver tales enfermedades acaso no se consigue más que con fármacos y estancias médicas; sin embargo, en el plano de la ficción, solucionar los mismos desequilibrios no importa tanto como el propio proceso terapéutico que cada acto de escritura representa, en primer lugar para los autores que descargan ahí todas sus obsesiones, y después para los lectores que hallamos en la literatura un espejo muchas veces más revelador de nuestras propias vacilaciones.

Queda de manifiesto, entonces, el diálogo entre los elementos narrativos que asemejan y distancian los proyectos creativos de Marsé y de Millás. Los paralelismos descubiertos a lo largo de esta tesis demuestran la coherencia argumental de un sistema de valores literarios e ideológicos que confiere vital importancia a dos elementos: uno, la memoria como detonante y material necesario para la escritura. Que sea Marsé quien ha llevado tal elemento a un grado superlativo en la medida que sus ficciones siempre están abiertamente construidas sobre el andamiaje del pasado, no resta mérito a que también Millás utilice con acierto esta suerte de retórica del recuerdo y consiga con ella un pacto entre los mundos posibles que a veces se oponen, se entrelazan, se subordinan, etc. Ambos escritores comparten el éxito de escribir historias sumamente emotivas y exactas a partir del tejido que su memoria confecciona, logrando un discurso no unívoco y datado, sino una nueva sintaxis que refresca y enriquece la significación de aquello que relatan.

El segundo elemento notable en ambos casos es el concepto de fracaso como experiencia humana, que permite —e incluso podría decir que exige— siempre volver a escribir. Marsé y Millás pertenecen a esa larga tradición del fracaso en la literatura española que orientó gran parte de las obras, producidas en medio o al margen de los vaivenes históricos del siglo XX; como dice el autor de *Laura y Julio*, “quizá sea más fácil hacer

literatura sobre el fracaso que sobre el éxito. El problema es que asociamos el éxito a un modo de relación no conflictiva con el mundo. Y ahí no hay literatura posible, porque la literatura nace de un conflicto, de un choque, de una puesta en cuestión de la realidad”.¹⁰⁴ Ambos escritores suscriben perfectamente este postulado desde el cual se puede hacer un rastreo minucioso de sus conflictos personales, que además son los mismos de buena parte de la sociedad española posfranquista: sentimiento de orfandad o desarraigo, desencanto ante la vida, urgencia de huir a cualquier parte, miedo al espejo.

Finalmente, todo lo anterior sirve para identificar aquellas que considero las actitudes vitales de cada escritor: en el caso de Marsé, una fidelidad a los recuerdos de la infancia porque sólo a través de ellos y su escritura, por más dolorosa que resulte, puede sobrellevarse la decadencia que en la edad adulta no tiene más posibilidades que la resignación; en el caso de Millás, una necesidad de crear otros mundos donde sea posible la evasión, luego de que la literatura es un bisturí eléctrico que abre y cauteriza la herida al mismo tiempo de producirla. Así concluyo este trabajo sobre los discursos obsesivos de estos autores, pues no es posible otra cosa más que intentar resolver diferentes nudos a lo largo de la vida, con la seguridad de que nunca vamos a conseguir del todo.

¹⁰⁴ Cabañas, *op. cit.*

Bibliografía:

- ARANA, Martha y Carolina CASTILLO, “Identidades, parodia y carnavalización en *El amante bilingüe* de Juan Marsé”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, no. 24, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Versión digital.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
- BASNETT, Susan, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en Dolores Romero López (Comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1998.
- BÉRTOLO, Constantino, “Introducción a la narrativa española actual”, en *Revista de Occidente*, no. 98-99, Asociación de Editores de Revistas Culturales de España. ARCE, 1989, pp. 29-60. Versión digital.
- CABAÑAS, Pilar, “Materiales gaseosos, entrevista con Juan José Millás”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 580, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998, pp. 103-120. Versión digital.
- CALMES, Victoria, “Alienación cultural y dislocación de la subjetividad en *El amante bilingüe* de Juan Marsé”, en RILCE. Revista de Filología Hispánica, v. 25, no. 2, Universidad de Navarra, 2009, pp. 209-219. Versión digital.
- CLANCIER, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, trad. María José Arias, Madrid, Cátedra, 1976.
- FREUD, Sigmund, “Pulsiones y destinos de pulsión”, en *Obras Completas*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Tomo XIV, 1986.
- , “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Tomo XVII, 1986.

- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HERRERO CECILIA, Juan, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Çedille. Revista de estudios Franceses*, París, 2011.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978.
- LACAN, Jacques, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- , “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- , “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, trad. Esther Cohen, México, Taurus, 2000.
- MARINO, Adrián, “Replantearse la literatura comparada”, en Dolores Romero López (Comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1998.
- MARSÉ, Juan, *El amante bilingüe*, Madrid, Seix Barral, 2006.
- , *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, 1977.
- , *Discurso*, Ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 2009.
- , *Señores y señoras*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- , *Si te dicen que caí*, Barcelona, DeBolsillo, 2009.
- MILLÁS, Juan José, *Laura y Julio*, México, Seix Barral, 2006.
- , *El mundo*, México, Planeta, 2007.
- , *Trilogía de la soledad* (incluye *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto* y *Volver a casa*), Madrid, Alfaguara, 1996.

- MORENO MÁRQUEZ, César, “El deseo de otro o la fascinación de Proteo”, en Juan Bargalló(ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 2007.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 41, no. 1, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1993, pp. 215-229. Versión digital.
- RANK, Otto, *El doble*, trad. Floreal Mazia, Buenos Aires, Ediciones Orión.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (Comp.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1998.
- , “Impulsos en la literatura comparada”, en *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1998.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, “Historia y discurso en *El amante bilingüe* de Juan Marsé”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 488, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991, pp. 141-150. Versión digital.
- TURPIN, Enrique, “Apéndice didáctico”, en Juan Marsé, *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.