

## ALIENACIÓN CULTURAL Y DISLOCACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN “EL AMANTE BILINGÜE” DE JUAN MARSÉ

Victoria CALMES  
Department of Modern Languages  
Universidad de Wisconsin, La Crosse  
Wisconsin. U.S.A  
calmes.vict@uwlax.edu

EN ESTE ESTUDIO me propongo analizar las visiones de la idea de la identidad y las características que la definen dentro del conflicto de la fragmentación y la multiplicidad en la novela *El amante bilingüe* (1990) de Juan Marsé. Marsé hace una exploración de las identidades contemporáneas y la problemática de la identidad individual y colectiva dentro de un espacio temporal y cultural concreto. Esta creación y exploración temática son debidas a los nuevos horizontes y direcciones abiertos en la novela española de los años sesenta con novelas como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos y *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo. La novelística de ambos escritores supone una superación del realismo social objetivo y de la norma realista que había caracterizado a la mayoría de las novelas de la década anterior.

Juan Marsé forma también parte importante de esta nueva orientación y renovación de la novelística. Su obra *Últimas tardes con Teresa*, de 1966, rompe asimismo con la tradición anterior y abre camino para una novela dialéctica.<sup>1</sup> Gonzalo Sobejano analiza la novela como una parodia del realismo social, en cuanto que la novela realista se vuelve indirecta, subjetiva y satírica (349).

Siguiendo estas pautas de la crítica, la novela *El amante bilingüe* (1990) supone una parodia sarcástica a nivel social, individual y cultural en un ámbito temporal y local concreto: la ciudad de Barcelona a finales de los años ochenta.

A finales del siglo XIX se había producido en Cataluña un gran desarrollo industrial. El modernismo había traído avances económicos, culturales y de afirmación de una identidad catalana. Sin embargo, la dictadura franquista impuesta después de la Guerra Civil supuso un retroceso en este sentido de identidad al prohibirse el uso de la lengua catalana en favor de un centralismo impuesto autoritariamente. Con el final del período franquista y la transición a un sistema democrático, se devuelve a Cataluña el derecho a una cultura y un lenguaje propios. Mediante un proceso de “normalización” se intenta extender e, incluso, imponer el uso del catalán a una población no

homogénea, que incluye un gran número de emigrantes del sur de España, no hablantes de catalán, conocidos con el apelativo peyorativo de “charnegos”. Las diferencias sociales de clase y de lengua crean una barrera entre la burguesía catalana y las clases más bajas de inmigrantes o charnegos. Esta barrera resulta, en la mayoría de los casos, inmutable e infranqueable.

La novela *El amante bilingüe* supone una crítica a ese centralismo catalán. Por una parte, esta crítica aparece reflejada en la crisis de identidad del personaje central, Juan Marés, mostrando una noción cambiante de la subjetividad individual y cultural. Por otra parte se refleja en la arquitectura como precursora de un ideal de comunidad e igualdad social que fracasa. Asimismo, supone una ironía social dirigida a la división infranqueable de las clases sociales y la polémica del lenguaje.

El tema de contrastes entre dos clases sociales diferentes constituye un componente característico en la novelística de Juan Marsé. El mismo autor ha expresado su predilección por la dialéctica de clases en sus novelas: “Es una dialéctica entre el éxito y el fracaso; entre el poder y la indefensión; [...] Donde la sociedad se fricciona y donde se producen roces y chispas, es ahí donde me interesa” (Samaniego 380).

Las diferencias de clases sociales, culturales y lingüísticas quedan establecidas claramente entre los dos personajes principales de *El amante bilingüe*, Juan Marés y su esposa Norma. Juan Marés proviene de una familia humilde del barrio del Guinardó, criado en los duros años de la posguerra. Su esposa, sin embargo, pertenece a la alta burguesía catalana, y representa el intento de imposición y, como su nombre indica, de normalización del catalán como lengua única y común. Con este propósito, Norma trabaja en la oficina de Asesoramiento Lingüístico atendiendo las consultas sobre el uso del catalán, como parte de la Campaña de Normalización Lingüística. Una nota de ironía e hipocresía en el personaje de Norma y sus connotaciones nacionalistas catalanas es su secreta atracción sexual precisamente por los grupos marginales de habla castellana que intenta combatir, es decir, por los charnegos.

Ante el fracaso de su matrimonio y conociendo la debilidad de Norma por los charnegos, Marés decide adoptar la imagen y la personalidad de uno de ellos. Este proceso conlleva un cambio físico, transformándose en un charnego al que llama Faneca. Esto supone el principio de un proceso de fragmentación y multiplicidad en la identidad de Marés, reflejando una noción cambiante de su subjetividad.

En el ámbito cultural actual se ha sugerido la pérdida de un sentido estable del ser, produciéndose una dislocación o descentralización del sujeto. Los cambios sufridos en el paradigma de la modernidad y, sobre todo posteriormente, en la posmodernidad, tienen unas repercusiones acusadas en el con-

cepto de la identidad cultural e individual. Kenneth Thompson defiende que esta fragmentación es consecuencia de los cambios sociales característicos de la época actual: “If we are entering a post-modern age, then one of the most distinctive characteristics is a loss of rational and social coherence in favor of cultural images and social forms and identities marked by fragmentation, multiplicity, plurality, and indeterminacy” (566). David Harvey, en su libro *The Condition of Postmodernity*, expone que la cuestión de la fragmentación de la identidad proviene de la visión diferente del lenguaje y de la comunicación en el posestructuralismo. Mientras que los modernistas veían una relación entre lo que se dice (el significado o mensaje) y el modo en que se dice (el significante o el medio), los posestructuralistas defienden el rompimiento del orden en nuevas combinaciones.

En el aspecto de descentralización del sujeto en relación al lenguaje juega un papel importante el “sujeto de enunciación” que Julia Kristeva caracteriza como un “sujeto en proceso”, en flujo constante nunca adherido a una identidad.<sup>2</sup> Michel Foucault entiende el sujeto como el lugar de discursos múltiples, dispersos o descentrados, formado en relaciones de poder y autoridad a nivel social, cultural y político (Sarup 74).

En el caso de la deconstrucción de Derrida, la vida cultural se ve como una serie de textos que se cruzan con otros, produciendo más textos. Esto impulsa a buscar un texto dentro de otro o disolver un texto en otro. Para Harvey esta fragmentación tiene consecuencias en la personalidad del individuo:

Preoccupation with the fragmentation and instability of language and discourses carries over directly, for example, into a certain conception of personality. Encapsulated, this conception focuses on schizophrenia (not, it should be emphasized, in its narrow clinical sense), rather than on alienation and paranoia. (53)

El concepto de identidad problemática y fragmentada es para Stuart Hall una parte de un proceso más amplio de cambio. Este proceso está dislocando las estructuras centrales de las sociedades modernas, y debilitando la estabilidad social de los individuos. Esto produce una “crisis de identidad”:

These transformations are also shifting our personal identities, undermining our sense of ourselves as integrated subjects. This loss of a stable “sense of self” is sometimes called the dislocation or de-centering of the subject. This set of double displacements—de-centering individuals both from their place in the social and cultural world, and from themselves—constitutes a “crisis of identity” for the individual. (596-97)

La novela *El amante bilingüe* refleja esta noción de subjetividad fragmentada. El personaje de Marés se mueve entre los límites de identidades diferentes y conflictivas. Físicamente consigue convertirse en el charnego Faneca mediante el

uso de un disfraz compuesto por una peluca de pelo negro rizado, unas patillas, un parche en un ojo y un traje anticuado a rayas. Los resultados son sorprendentes: “Se irguió de perfil frente al espejo del armario y cruzó la mirada con un tipo esquinado y vagamente peligroso, más alto y más delgado que él, y con más autoridad” (72). Este es el principio de un proceso de fragmentación y multiplicidad de la identidad de Marés, que se incrementa durante el transcurso de la novela. Marés observa su imagen reflejada en el espejo como un nuevo yo que va a sustituir y, finalmente, suplantar su propia identidad.<sup>3</sup>

La progresiva inseguridad ontológica de Marés se puede detectar en su uso constante del espejo, que se convierte en un *leitmotif* durante toda la novela. Jacques Lacan ha señalado la importancia del espejo en la formación del yo y de la identidad desde los primeros momentos de la identificación del sujeto con su imagen. Esto constituye un drama que va desde la visión fragmentada del ser a una totalidad de su imagen, lo cual marcará la alienación de la identidad.<sup>4</sup> Mientras que el espejo puede ayudar a la formación de un sentido de identidad, también representa la búsqueda de una re-afirmación de la identidad adquirida. Significativamente, la novela comienza con un reflejo de Marés en el espejo de su habitación, justo en el momento que encontró a su mujer con otro hombre. Marés recuerda cómo el espejo le devolvió puntualmente una imagen trémula de la desolación de un hombre anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima (9).

Esta primera imagen negativa y desoladora de Marés se va contrarrestando con la progresiva identificación con el personaje del charnego Faneca, que le sirve para proteger y camuflar su identidad de perdedor. El espejo supone la corroboración de su acto performativo y ayuda a construir subjetividades alternas y terapéuticas de su yo inestable. Esta imagen nueva que recibe del espejo tiene sus ventajas, porque este otro yo refleja la apariencia y las cualidades de las que carece Marés, que son precisamente las que necesita para reconquistar a Norma: “Faneca era exactamente el tipo que necesitaba: embustero y camaleónico, atrevido y rufianesco. El compañero loco que hace lo que tú no te atreves, el amigo que se la juega por ti” (83). Bajo la piel del personaje de Faneca, Marés se siente con más autoridad, olvidándose momentáneamente de su propia identidad de hombre fracasado.

El verse reflejado en el espejo con la apariencia de Faneca es el principio de un proceso de identificación con este personaje. Un segundo paso supondría la confirmación de esta imagen nuevamente adquirida por medio de un interlocutor en el espacio público. Con su primer interlocutor, su vecina Griselda, la personalidad del personaje de ficción se antepone por primera vez a la de Marés: “Nunca le había gustado aquella mujer, y sin embargo se sentía atraído

por ella por una fuerza extraña. Presentía confusamente que su papel era usurpado, que el que avanzaba hacia la señora Griselda era otro” (79). Griselda se convierte en un medio de autoindagación por parte de Marés-Faneca, que le va a confirmar un autoconocimiento de su nueva identidad adquirida.

En *El amante bilingüe* el juego de las identidades llega a su punto más alto en la festividad del Carnaval. La ciudad se convierte en una gran fiesta donde todas las personas aparecen enmascaradas, adquiriendo identidades diferentes y esquizofrénicas, donde la imagen del espejo se relaciona de nuevo con la identidad fragmentada del yo: “Entraba [Marés] en los lavabos para mirarse en los espejos: en una ciudad esquizofrénica, de duplicaciones diversas, pensaba, lo que el ciudadano indefenso debe hacer es mirarse al espejo con frecuencia para evitar sorpresas desagradables” (84). Con este juego de identidades y multiplicidades, se produce una serie de oposiciones e inversiones, un fenómeno que Mikhail Bakhtin denomina “carnavalización”. Bajtín ha indicado el carácter dialógico de la novela: “It [the novel] began to investigate man freely and familiarly, to turn him inside out, expose the disparity between his surface and his center, between his potential and his reality, [...] man ceased to coincide with himself” (35).<sup>5</sup> En la división que establece Bajtín en el individuo entre su “centro” (identidad) y su “superficie” (aparición) juegan un papel fundamental las máscaras: “Popular masks are able to assume any destiny and can figure into any situation, but they cannot exhaust their possibilities by those situations alone; they always retain, in any situation and in any destiny, a happy surplus of their own” (36).

Este *surplus* o exceso de posibilidades se aprecia durante toda la novela, pero especialmente en el tiempo de Carnaval. Durante esta fiesta, Marés le pide prestadas las ropas de limpiabotas de su amigo jorobado Serafín para disfrazarse y actuar como él. Serafín, a su vez, se vestía así para imitar a un limpiabotas del que estaba enamorada su prima Olga. Así pues, el juego de espejos es triple: Marés imita a Serafín que a su vez imita al limpiabotas. Esta situación se problematiza cuando este personaje múltiple “Marés-Serafín-limpiabotas” se encuentra a Norma en un café disfrazada de prostituta portuaria. El juego de identidades se refleja en los espejos modernistas de las paredes del café, que multiplican sus imágenes infinitamente (99).

El autor de la novela, Juan Marsé, también aparece implicado en este juego de espejos y multiplicidades, ya que los nombres empleados por el protagonista –Marés y Faneca– son variantes de su propio nombre y el de su familia adoptiva. El nombre original de nacimiento del escritor era Juan Faneca, pero su apellido cambió al de su familia adoptiva, convirtiéndose en Juan Marsé. Este cambio de familia y de identidades se refleja en la dedicatoria de la novela: “Para Berta. Y para mis otros padres y mi otra hermana, al

otro lado del espejo” (5). Como indica Currie K. Thompson, “[it is] apparent that the cultural and personal schizophrenia which this text describes is one which has touched its author intimately” (400). William Sherzer ha estudiado el concepto del autor y su doble y ha señalado la relación entre el escritor Juan Marsé, y sus personajes Marés y Faneca: “Marsé becomes Marés, who becomes Faneca who is Marsé; the doubling process is circular and therefore never-ending” (407).

El autor, mediante la memoria, pretende volver al pasado y, con una visión nostálgica, intenta la recuperación de un tiempo perdido. La novela se convierte en una forma de autoindagación y en un medio para el análisis y la reflexión personal del propio autor, Juan Marsé. Como señala Georges Gusdorf, mediante el acto de la memoria se recuerda y se redime un tiempo perdido en el pasado: “Autobiography is the final chance to win back what has been lost [...] a task of personal salvation” (39).<sup>6</sup>

Paralelamente al análisis introspectivo de la identidad individual de Marés, es imprescindible señalar el marco espacial y temporal donde se desarrollan las acciones de los personajes. Este marco es la ciudad de Barcelona en una época de exaltación de la cultura y del catalán, donde el nacionalismo intenta expresar y, en ciertas ocasiones, imponer un sentido de comunidad. En este aspecto, la arquitectura tiene un papel esencial. Karsten Harries desarrolla y estudia los aspectos éticos de la arquitectura y propugna su función en la comunidad social: “The problem of architecture and the problem of community cannot finally be divorced” (12). Así pues, las transformaciones generales de los procesos y de las estructuras de las sociedades modernas tienen su reflejo en la arquitectura. Su análisis es importante porque revisa los principios epistemológicos de la modernidad y supone un reflejo del concepto de identidad a nivel individual, cultural y social.

Harvey defiende que el posmodernismo arquitectónico supone un cambio en el concepto modernista del desarrollo enfocado a los planes urbanos a gran escala, o tecnológicamente racionales: “Postmodernism cultivates, instead, a conception of the urban fabric as necessarily fragmented, a ‘palimpsest’ of past forms superimposed upon each other, and a ‘collage’ of current uses, many of which may be ephemeral” (66).

Kenneth Thompson opina que ha emergido un movimiento nuevo que intenta recuperar la tradición, y que parece preferir la estabilidad al cambio. Así, el proyecto modernista ha sido abandonado. En este vacío aparece el posmodernismo: “An eclectic movement of parody and pastiche that fits happily into a world where conservation has become the rage” (565). Thompson también indica que para Frederic Jameson una de las características más representativas del posmodernismo es el gusto por el “pastiche” y por

la multiplicación de *collages* y estilos, en oposición a la estética profunda del estilo único característico del modernismo. Esta profusión de imágenes superficiales sin otro referente que otras imágenes superficiales, tiene también un carácter “esquizofrénico”, porque el individuo pierde su sentido del tiempo cuando sus experiencias del presente son demasiado vivas (574).

Paralelamente al significado filosófico y social, en *El amante bilingüe* los cambios en la identidad de Marés tienen un reflejo en la arquitectura del edificio donde vive.<sup>7</sup> Primeramente, Norma adquirió un apartamento en Walden 7, un edificio del arquitecto Ricardo Bofill, que representa un esfuerzo de continuación del proyecto modernista de la arquitectura de Gaudí y de la exaltación del nacionalismo catalán. Según J. Carandell, “No doubt Walden 7 shows a clear path to that point on the horizon, more or less distant, where, in a capitalist country, the reality of the individual may encounter the utopia of the community” (46). Arquitectónicamente, el edificio representa un ideal y un proyecto de vida social en comunidad:

También este camaleónico edificio, que albergó tantas ilusiones en los años setenta, fue a su vez un sueño: un habitáculo concebido para la pareja antiburguesa y no conformista que Norma había imaginado representar ante sus amistades, un edificio, según su creador, erigido para propiciar otras formas de vida y de relación y no sólo las de la pareja tradicional, para exaltar la libertad del individuo y la convivencia en comunidad. (36)

Sin embargo todos los sueños de Marés se habían roto, sobre todo los de “pareja antiburguesa,” cuando Norma decidió volver a su “fantástica torre del Guinardó” dejando el apartamento para Marés. El declive en su vida se refleja en la continua decadencia del edificio, el cual se simboliza con el ruido repetido de las losetas que se desprenden de la fachada estrellándose contra el suelo. Como el mismo Marés afirma, vive en un sueño que se cae a pedazos (90). Esta sensación se presenta por medio de metáforas significativas a lo largo de la novela. Primeramente, se identifica simbólicamente con la imagen de un buque petrolero a la deriva, escorado y “hundiéndose en medio de unas aguas negras y espesas, trasegadas y letales” (36), o con la imagen de un Lincoln abandonado en lo alto de un monte: “Es el esqueleto calcinado de un sueño”, que alguien abandonó “condenándole a morir como chatarra” (37). Estas metáforas hacen clara referencia a la situación personal actual de abandono del protagonista y al deterioro progresivo del edificio.

No obstante, cuando Faneca deja atrás finalmente al personaje vagabundo y decadente de Marés, se aleja también del hogar con el que se identificaba: el apartamento en Walden 7, donde ya empezaba a vivir como un fantasma.

La última vez que visita el apartamento antes de convertirse totalmente en Faneca lo ve como “una casa ajena, misteriosa y fría” (191).

Identificándose simbólicamente con el deterioro de la identidad de Marés, el proceso de decadencia y declive del edificio llega a sus mayores proporciones. Como Marés, el edificio metafóricamente ha perdido su revestimiento exterior (“disfraz”) y deja ver la cruda falsedad del ideal y del sueño de su proyecto, mostrando sus muros descarnados, y el cemento leproso de su falacia (191).

Esta falacia del edificio supone un recurso simbólico representativo de un mundo en decadencia que Marés decide abandonar, volviendo definitivamente al barrio de su niñez y hospedándose en una humilde pensión: “Luego remontó a pie la calle mayor de su niñez, la arteria principal de su vida” (158). Esta decisión tiene bases autobiográficas, señalando de nuevo la cercana relación entre el autor y su personaje. Juan Marsé también vivió de niño en el barrio del Monte Carmelo y regresaría a él posteriormente en su vida adulta. Como indica Sherzer: “Just as Marés (as Faneca) returned to his origin, so did Marsé, taking up residence just below the Parque Güell, thus also returning to the world of his working-class origins” (408).

Aunque finalmente Faneca consiga seducir a Norma, su nueva identidad de Faneca ya no siente el interés y el amor pasional que sentía Marés por su esposa. En cambio, Faneca se siente atraído por la sencillez e inocencia de una muchacha ciega que vive en la pensión. Así, Faneca acaba sustituyendo definitivamente al personaje de Marés, y vive su vida como tal: “El murciano fulero decidió su destino. Trastornado, indocumentado, acharnegado y feliz, se quedaría allí iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste” (218).

Esta transformación supone una crítica social mordaz, la cual se agudiza al final de la novela, cuando Marés, convertido en el charnego Faneca, se disfraza de “el Torero Enmascarado”, con un traje de luces, un antifaz y un acordeón. Este cambio continuo de identidades supone características de alienación y esquizofrenia, que agudizan esta crítica social. Como ha indicado Heriwynn Grothe la novela describe “the protagonist’s descent into schizophrenia and that uses this schizophrenia as a metaphor to represent and critique post-Franco Barcelona, a city in search of its own identity” (157).

La ironía se hace evidente con la incursión de otros elementos intertextuales típicos de la cultura catalana. Este personaje interpreta públicamente canciones populares catalanas (sardanas) delante del pórtico de la Sagrada Familia de Gaudí, símbolo del nacionalismo y del modernismo arquitectónico catalán. El comentario irónico y político se acentúa cuando esta situación llama la atención de “un viandante bajito y calvo, con las manos en la espalda

y media sonrisa acartonada de suficiencia” (220), el cual, como ha señalado Sherzer, guarda parecido con Jordi Pujol, presidente de la Generalitat de Cataluña (413). Éste le pregunta que de qué se estaba burlando. El personaje de “Marés-Fanega-El Torero Enmascarado” hace toda una apología llena de humor y de ironía sobre la mezcla de códigos, de lenguajes y de mestizaje:

—Pué mirizté, en pimé ugá me'n fotu e menda yaluego de to y de toos i així finson vosté vulguí poque nozotro lo mataore catalane volem toro catalane, digo, que menda s'integra en la Gran Encisera hata onde le dejan y hago con mi jeta lo que buenament puedo, ora con la berretina ora con la montera, o zea que a mí me guta el mestizaje, zeñó, la barreja y el combinao. (220)

La mezcla de códigos y la parodia social se enfatiza con esta apología al final de la novela, ya que la propuesta final de integración de lenguas y culturas viene enunciada desde el personaje múltiple y conflictivo del “Torero Enmascarado”, y por lo tanto, se ve de una forma paródica e irónica, sin resolución posible. De la misma manera, como indica Forrest, tampoco se soluciona el problema de las diferencias sociales: “The Torero Enmascarado is far from achieving a harmonious integration or *mestizaje* between the Catalanian majority and Andalusian minority, two groups which have been separated by the formidable obstacles of economics and deep-seated tradition” (51).

Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de integración social, el personaje de Marés-Fanega se ha convertido en una declaración o manifestación social que ha conllevado todo un proceso de crisis y de transformación de su identidad. Este yo fragmentado supone una crítica de los rígidos estratos sociales y constituye una desconstrucción del orden social tradicionalmente establecido.

Es importante destacar que este proceso de transformación de Marés-Fanega es resultado de su propia voluntad y elección. Irónicamente este personaje ha rechazado los valores nacionalistas de la alta burguesía catalana y ha descubierto en la tangencialidad y en la periferia marginal unos valores éticos y sociales más valiosos y genuinos.

## NOTAS

1. Algunos estudios donde se desarrolla este aspecto son, entre otros, “*Últimas tardes con Teresa*: Culminación y destrucción del realismo social en la novelística española” de Shirley M. González y “Dialectical Realism and beyond: *Últimas tardes con Teresa*” de Geraldine C. Nichols.
2. Kristeva discute este concepto en su estudio “From One Identity to Another”: “A subject of enunciation takes shape within the gap opened up between signifier and signified that admits both structure and interplay within” (1164).

3. La habilidad Marés para representar diferentes identidades se remonta a su niñez, caracterizada por su afición a los disfraces y a los antifaces. La flexibilidad para el cambio viene simbolizada en sus habilidades de contorsionista, cuando de niño se convertía en la "Araña-Que-Fuma": "El niño-tarántula doblado sobre sí mismo con un pitillo en la boca y los pies descalzos cruzados en el cogote" (127).
4. Lacan ha señalado la subjetividad resultante de la etapa del espejo en la formación del yo, en la que el niño descubre su propia imagen, que se convierte en *otro* para sí mismo. "The *mirror stage* is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation –and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic– and, lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the subject's entire mental development" (899).
5. Sobre el proceso de carnavalización bajtiana en Marsé véanse artículos como "From Masquerade to Reminiscence: Modes of Parody in Juan Marsé's *El amante bilingüe*" de Gene S. Forrest, "Breaking the Rules: Transgression and Carnival in *Últimas tardes con Teresa*" y "Carnival and Play in Juan Marsé's *Últimas tardes con Teresa*" de Carolyn Morrow.
6. Sherzer ha estudiado los aspectos autobiográficos en la novela del escritor Marsé, "who gradually develops in this novel a retrospective vision of his works and his own life" (408). Forrest ha señalado la idea de la novela como autorretrato del autor: "Never before have both sides of the author's complex identity been combined to portray so explicit a self-portrait as in *El amante bilingüe*" (51).
7. Forrest ha señalado la contribución de la visión de la arquitectura como parte de la parodia y la ironía en *El amante bilingüe*: "Architecture provides several significant images which speak ironically to the pretensions of Catalanian nationalism" (47).

## OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . *Rabelais and His World*. Trad. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1973.
- Carandell, J.M. "A Present Day Vision of Walden 7". *Ricardo Bofill: Taller de Arquitectura*. Intro. Christian Norberg-Schulz. Ed. y fotogr. Yukio Futagawa. New York: Rizzoli, 1985. 35-48.
- Forrest, Gene S. "From Masquerade to Reminiscence: Modes of Parody in Juan Marsé's *El amante bilingüe*". *Hispanófila* 113 (enero 1995): 45-53.
- González, Shirley M. "Últimas Tardes con Teresa: Culminación y destrucción del realismo social en la novelística española". *Anales de la narrativa española contemporánea* 5 (1980): 13-26.
- Grothe, Heriwynn. "Cultural Schizophrenia in *El amante bilingüe*". *Hispanic Journal* 19 (1998): 157-68.

- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 28-48.
- Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity". *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Ed. Stuart Hall y otros. Malden: Blackwell, 1996. 595-634.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge: The MIT, 1997.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Kristeva, Julia. "From One Identity to Another". *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. 1162-73.
- . *Desire in Language*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". *Écrits: A Selection*. London: Tavistock, 1977. 1-7.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Morrow, Carolyn. "Breaking the Rules: Transgression and Carnival in *Últimas tardes con Teresa*". *Hispania* 76.4 (1991): 834-40.
- . "Carnival and Play in Juan Marsé's *Últimas tardes con Teresa*". *La Chispa '89: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. Tulane: New Orleans, 1989. 221-26.
- Nichols, Geraldine C. "Dialectical Realism and Beyond: *Últimas tardes con Teresa*". *Journal of Spanish Studies* 3 (1975): 163-74.
- Samaniego, Balbina. "Entrevista con Juan Marsé". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18, 2 (1993): 375-88.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: Georgia UP, 1899.
- Sherzer, William. "Juan Marsé's *El amante bilingüe*: Looking Backward". *Letras Peninsulares* 7 (1994): 405-16.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa española, 1970.
- Thompson, Currie K. "Juan Marsé, *El amante bilingüe*". *Anales de la literatura española contemporánea* 16 (1991): 339-400.
- Thompson, Kenneth. "Social Pluralism and Post-Modernity". *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Ed. Stuart Hall y otros. Malden: Blackwell, 1996. 564-94.