

El lirismo negro de Muñoz Molina y el realismo sucio de Raúl Núñez

PEDRO CARRERO ERAS*

SIGUE el discurso narrativo, a estas alturas ya inconfundible, de Muñoz Molina con su novela *Beltenegros*⁽¹⁾. De esta obra casi podría decirse lo mismo que apuntamos no hace mucho a propósito de *El invierno en Lisboa*, por lo que empezaré mi comentario al revés, es decir, por las conclusiones: imprecisión; imposibilidad de conocimiento cierto; vaguedad y noluntad en la caracterización del protagonista; frecuentes viajes y escenarios cosmopolitas, pero *sfumatura* en la descripción de la geografía urbana; trama de características policíacas, ahora con el ingrediente de la actividad política clandestina; lirismo negro y ausencia de humorismo, aunque a veces parece querer rebullir la ironía; cinematografismo, es decir, culto permanente al cine mediante una serie de correspondencias nunca disimuladas; mujeres seductoras, extraídas también del cine.

No obstante, consideramos que esta novela está mejor construida que la anterior. En *El invierno en Lisboa* se apreciaba un fuerte de ajuste entre el tono general del relato y los detalles del argumento, cuya exposición en labios de los protagonistas, especialmente en el desenlace, rompía de forma abrupta el encanto y el misterio



Raúl Núñez.

mantenidos hasta ese momento. Por decirlo de otra forma: *no le permitíamos* a un escritor como Muñoz Molina, capaz de suscitar la emoción del lector mediante una acusada técnica de vaguedades e imprecisiones, esa concesión a la aclaración final pormenorizada a la manera de cualquier relato policíaco. En *Beltenegros*, en cambio, es mayor el equilibrio y la armonía existentes entre lo que podríamos definir como la relación de pormenores argumentales y el tema, es decir, el fondo humano, existencial y psicológico. Ni que decir tiene que a nosotros nos interesa más este último aspecto y no tanto la peripecia. Vayamos en primer lugar a los aspectos negativos del asunto. Por lo que a la elaboración ar-

* Madrid, 1946. Profesor de literatura de la Universidad de Alcalá de Henares.

⁽¹⁾ Antonio Muñoz Molina: *Beltenegros*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 3.ª ed., abril de 1989.

gumental se refiere, hay que decir que se resiente de cierta afectación y que se nota demasiado la dependencia de los recursos habituales, como ese deseo del autor por conseguir un andamiaje espectacular de sorpresas y acontecimientos inesperados, por ejemplo mediante el recurso del descubrimiento, ya casi al final de la historia, del verdadero traidor. De esa fatigosa andadura de todo autor de novelas de intriga sale Muñoz Molina con dignidad, pero desgastado. La referencia continua al cine, y concretamente al cine negro, conduce a este narrador por el borde resbaladizo que separa la originalidad del lugar común. Así, es previsible la aparición de esas mujeres hermosas y fatales, tan inequívocamente películeras. Muñoz Molina sabe que el lector capta fácilmente esa relación, por eso tiene la sinceridad o la prudencia de definir con nombre y apellidos ese referente prestado: «...era más imposible todavía que ella, la Rebeca Osorio que yo conocí, estuviera cantando vestida de Rita Hayworth en un club nocturno...» (pág. 94). Termina siendo lamentablemente la aparición en la escena narrativa de ese tipo estereotipado de mujer. La vemos llegar desde el comienzo, cuando apenas es mencionada, y adivinamos que el protagonista —el capitán Darman— será seducido por ella, como otros anteriormente. También sospechamos que ese pasadizo que parte del palco del comisario Ugarte en la *boîte Tabú* se comunica con el Universal Cinema. Como en algunas películas, el drama del desenlace se desarrolla ante la pantalla del cine, donde en esos momentos se proyecta una película cuyas escenas guardan, a veces, un paralelismo con los acontecimientos: «...y cuando la alcé del suelo abrazándola miré hacia

la pantalla y el hombre y la mujer de la película se estaban abrazando también» (págs. 226-227).

Nos hallamos a vueltas con el tema de la relación existente entre ficción y realidad, rasgo indispensable para la comprensión del personaje, que está hecho, como ya sucedía en *El invierno en Lisboa*, de nieblas y vaguedades, como si permanentemente nos estuviera diciendo y diciéndose a sí mismo que él no existe en realidad, que es una entelequia, un producto de la fantasía literaria; o en el sentido opuesto: que las creaciones literarias tienen mayor entidad que nosotros, los lectores. Lo mejor de Muñoz Molina está en su estilo narrativo cargado de misterios, sugerencias y asociaciones, y, por supuesto, en ese mirar hondo en el personaje. En este caso, el protagonista es el narrador convencional, un tal capitán Darman, antiguo combatiente del ejército de la República y ahora afincado en Inglaterra, donde de vez en cuando recibe los mensajes cifrados de sus camaradas encargándole alguna misión especial. En consecuencia con la habitual imprecisión del relato, nunca se menciona al partido —se habla de «organización»— aunque es evidente que es el comunista, ni tampoco se ofrecen detalles precisos e históricos sobre la guerra civil y la posguerra. También se mantiene la misma vaguedad en la cronología. Calculamos que Darman vino a Madrid a eliminar a un traidor llamado Walter hacia finales de 1945 o principios de 1946, pues se nos dice que en esa ocasión la guerra en Europa «había concluido unos meses atrás» (págs. 113-114). Ahora, unos veinte años después (según datos que se ofrecen en la pag. 35), es decir, hacia la mitad de los años sesenta, también se le encarga a Darman una acción mi-

litar, de forma que la sensación de estar viviendo algo que ya se ha vivido será permanente, e incluso aparecerá la misma hermosa mujer de la historia anterior, ahora *renovada* en su hija. Pero el protagonista ya no es el mismo: es un ser *quemado*, que obedece sin mayor entusiasmo las órdenes y que incluso está tentado de rehuir el nuevo encargo. Si lo acepta es porque descubre la expresión de desconsuelo y melancolía que muestra su víctima en una foto tomada a orillas del Mar Negro. A Darman se le requiere para este tipo de trabajos por la fama que tiene de hombre impasible ante imprevistos y dificultades —«muchos años atrás yo había perdido el hábito de la desesperación» (pág. 18)— y por su frialdad a la hora de ejecutar las acciones, pero lo que no saben sus compañeros es que esos detalles no son sino los síntomas de su enorme vacío interior, de la muerte en el alma. La definición más exacta de este personaje la ofrece la nueva Rebeca Osorio en la pág. 169: «—Usted no siente nada /.../. No se mueve nunca, está muerto ahí de pie, nada más que mirando. No he visto a nadie más frío y más rígido, no tiene sangre, tiene la carne de cera y los ojos de cristal...» (pág. 169). Las ofensas de la vida erosionan a los hombres, los vacían de voluntad y de propósitos definidos: así es Darman, que se define a sí mismo como «nadie, un muerto prematuro» (pág. 53).

Muy a la manera de Cervantes, al que invoca en la cita que preside la novela, así como del pensamiento racionalista y escéptico de la Edad Moderna, Muñoz Molina nos habla a través de su personaje de la imposibilidad de la certeza y de lo relativo de todo conocimiento. Desde esa actitud se resiente, lógicamente, el activismo

político, al que Darman ha consagrado su vida: «...tu biografía inmolada en nombre de una estéril heroicidad que nadie te agradecerá nunca...» (pág. 176). Ese de s-encanto apunta de forma más directa e histórica al español desarraigado por la fuerza mayor del exilio: «...periódicos que aluden a la vida diaria de un país que me es ajeno» (pág. 187). El protagonista es, por tanto, una figura evanescente cuyo único punto claro de referencia es una casa y una librería en Brighton, y al que ahora vemos con el nuevo encargo de matar a un hombre, a otro traidor, arrastrándose casi como en una ensoñación por aeropuertos, hoteles —esos hoteles tan característicos de Muñoz Molina— y sombrías estaciones de ferrocarril. La incertidumbre de este héroe peculiar de la novela contemporánea le lleva a realizar acciones cuyos motivos están ya muy lejos de la lógica y del interés propio: «Aún guardaba la pistola en el bolsillo de la gabardina, y su peso, como el influjo de un imán, me mantenía vinculado a la existencia de Andrade haciéndome continuar involuntariamente su persecución» (pág. 83). Se vive ciegamente esa vida como otras muchas que podían haber sido, y en cada momento, durante el desarrollo del drama, bastaría un simple gesto para cambiar de forma radical el destino en el que uno se halla inmerso. Esas vidas que pertenecen al deseo, a la imaginación, a los sueños, a la literatura, se van quedando atrás como *realidades*. El siguiente fragmento es uno de los más representativos del buen hacer de Muñoz Molina en la caracterización de sus personajes y, en general, en el estudio de la condición humana: «Cuando el coche se detuvo ante un semáforo rojo imaginé que abría de golpe la puerta y escapaba. Tenía

el hábito de calcular las vidas posibles que iban quedando al margen de cada uno de los actos que no llegaba a culminar» (pág. 41).

La narrativa de Muñoz Molina es una novela policíaca poetizada. Lo demuestran las frecuentes imágenes y, sobre todo, los símiles que aparecen en el relato. Constituyen uno de los mejores procedimientos para establecer asociaciones y correspondencias mágicas, como una forma más del relativismo que se aprecia en todo el significado del libro. Son ingredientes de extracción puramente poética, literaria, y el principal soporte expresivo de lo que entendemos como lirismo negro: «Muy cerca de la orilla el mar ya parecía una alta sima de naufragios» (pág. 12); «El avión perdía altura con bruscos espasmos de catástrofe» (pág. 57); «...tan débil como ese tintineo de una cuchari-lla en el cristal de un vaso provocado por la onda expansiva de un terremoto muy lejano» (pág. 190); «...uno de esos bares inhóspitos a los que uno se resigna como a la sala de espera de un médico sin porvenir» (pág. 193); «...sus labios como branquias contrayéndose para chupar el cigarrillo» (pág. 209).

Toda la poesía del estilo narrativo de Muñoz Molina se desarrolla más entre sombras que entre luces. Por eso el antagonista de Darman se esconde tras unas gafas de sol, y se mueve mejor entre las tinieblas. Ese aspecto argumental se corresponde perfectamente con el tenebrismo del relato. El mundo de las sombras es el elegido por el autor porque, como antes dijimos, la incertidumbre es insalvable, el conocimiento de la realidad es huidizo, el perfil de los personajes se desvanece. En la trama policíaca, los presuntos traidores son los verdaderos traicionados, los perseguidores con li-

encia para matar se convierten en defensores de sus víctimas, y los mártires de la Causa en torturadores despiadados. La cita del *Quijote* cobra todo su significado en ese ir y venir de perseguidos y perseguidores cuyos papeles se confunden: «Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién». (Por cierto que no podemos olvidar, en el capítulo de las vinculaciones literarias, la relación del título del libro con el *Amadís de Gaula*, pues ese es el nombre que adopta Amadís cuando es rechazado por Oriana y hace penitencia en la Peña Pobre.)

Beltenebros, príncipe de las tinieblas, es el alias escogido por Walter, pero en realidad podría aplicarse mejor al siniestro comisario que dirige meticulosamente desde la Puerta del Sol la más feroz de las represiones. Los detalles de la intriga, de toda la sarta de traiciones, sirven de parábola: en el resto de las acciones humanas se producen las mismas iniquidades. El novelista retrata de forma orwelliana a los dirigentes de la organización que en Florencia se entrevistan con Darman. Las diferencias se difuminan entre ellos, los traidores y los que ejercen la represión en Madrid. Todo parece apuntar a lo que existe de repulsivo en la obediencia ciega a una ideología y a una organización, y, por supuesto, a los métodos maquiavélicos empleados. Ése es el drama del protagonista —quien hace tiempo que ya *ha comprendido*—, ésa es la explicación de su vacío interior y del mundo de sombras y apariencias por el que se mueve, así como la de su propia existencia camaleónica.

Una historia de dimensiones complejas que, como ya sucedía en *El invierno en Lisboa*, quizá no sea del completo agrado de los

lectores de novelas policíacas, pero sí podrá captar el interés de los lectores de buenas novelas. Sólo hay que desear que esos registros narrativos recurrentes de Muñoz Molina no entren, por agotamiento, en un callejón sin salida. Según nuestro entender, esa renovación podría llegar superando los aspectos negativos a los que nos hemos referido más arriba.

A solas con Betty Boop

HACE unos cuantos números no demostraba este crítico demasiadas simpatías por uno de los ejemplos representativos del minimalismo y del realismo sucio de nuestro país, concretamente por la novela *Sauna*, de María Jaén. Aunque debemos respetar cualquier tendencia y experimentación, y creemos que el proyecto de esa autora es perfectamente digno, en cuanto a sus resultados echábamos en falta una elaboración del lenguaje, del lenguaje literario propiamente dicho, de forma que en el libro no se percibía a veces con claridad —decíamos— el límite entre literatura y subliteratura, e incluso no vacilábamos en calificar de relato crudo a esta forma de hacer novela.

Ahora he leído con detenimiento la novela breve de Raúl Núñez, *A solas con Betty Boop*² y la impresión ha sido más favorable. El argumento del relato, tal y como aparece esbozado en la contraportada del libro, se nos antoja, por lo recurrente, disuasorio, pues se habla de una Barcelona marginal, del inevitable Paralelo y del inevitable Barrio Chino, de la juven-

tud marginal de hoy, del paro, de la droga, de la prostitución... Sin embargo, este escritor bonaerense afincado en España utiliza esos ingredientes tan manoseados y los orquesta con eficacia, con una voz muy personal de la que no están ausentes el lirismo y la imagen literaria. Con naturalidad, este autor hace que crezcan flores en los bidones de basura, que brillen estrellas en medio del aire podrido de la ciudad o que vibre con ternura el corazón de uno de tantos muertos vivientes urbanos, bien es verdad que gracias a los vapores etílicos o a los efectos de alguna droga.

A solas con Betty Boop es la historia —al lado de otras vidas secundarias— de Juan, el narrador convencional, y de su hermana Purita, quienes durante algún tiempo viven juntos y llegan a tener una fugaz relación incestuosa (por cierto que el hecho de emplear términos como «relación incestuosa», «marginalidad» u otros por el estilo cuando se habla de una novela del llamado realismo sucio no deja de despertar en nosotros una cierta sensación de ridículo: es traducir de manera eufemística al lenguaje culto y a la norma burguesa toda la aplastante sordidez de esos mundos, con su argot incluido). Por lo que vamos descubriendo a lo largo del relato, Juan ha ejercido diversos oficios u ocupaciones, como mensajero, jugador y traficante de droga blanda. Purita es una chica enormemente atractiva pero simple, más bien tonta, como la Betty Boop de los tebeos. Siempre fracasan los intentos de uno y de otro por salir de la situación de miseria en la que se hallan (en fin se dice «salir de la miseria», pero ellos dicen «salir de la mierda», expresión frecuente en el libro). Juan se presenta a un concurso para la elección de «Míster

² Raúl Núñez: *A solas con Betty Boop*, Barcelona, Editorial Laia, 1.ª ed., junio de 1989.

ojos azules» en una discoteca, pero se queda en el segundo puesto. Punta intenta ejercer la prostitución de una forma más o menos controlada, pero se topa con degenerados que la sevician. En vías de posible regeneración se ofrece como cuidadora de niños o «canguro», pero su estreno como tal consiste en cuidar a un esper-péntico niño negro que le pide bebidas alcohólicas y la obliga a desnudarse justo cuando la madre —una prostituta— regresa a casa. Como en los principios fatalistas que sostienen la novela picaresca, no hay salida digna para todo «mal nacido».

La historia de Rosendo, un modesto empleado, es una historia simultánea y confluyente con la de Juan y Punta. Hombre de costumbres rutinarias, un día empieza a comportarse de forma rara y a dar mala vida a su mujer. La causa es muy simple, ridícula y de lugar común: se ha enamorado de una locutora de televisión que se llama Elenita. De un motivo tan desangelado Raúl Núñez construye una bella miniatura de la miseria espiritual urbana. Como todo el resto del libro, esa carta de Rosendo a Elenita derrocha ironía del autor y humanidad del personaje, una humanidad de escenarios feos y costumbres vulgares, pero que mira a veces el cielo esperando que descienda el prodigio: «He estado mirando el periódico y los alquileres han subido mucho, pero quizá podamos encontrar un estudio pequeño. ¿Te importaría si no tuviera ducha? /.../ Siempre podremos irnos a duchar a casa de cualquier amigo /.../ Me gustaría saber si ya has hablado con el director del periódico para decirle que dejas el empleo /.../ Anoche he vuelto a soñar contigo. Estábamos sentados en la terraza de un bar tomando una cerveza y una tapa de

calamares a la romana. Y, de pronto, tu me cogías de la mano y me decías: —Mira, Rosendo, estoy embarazada.» (págs. 69-70). (Recuerda uno de los rasgos de las *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Miguel Delibes, cuando el personaje descubre toda su alma, sus intenciones y sus servidumbres físicas a la viuda, sin escatimar detalles, de forma que nos imaginamos la expresión de espanto de la destinataria al leer las cartas.)

Otras vidas paralelas en la marginalidad son las de los pakistanés Djamir y Khamir, que regentan un restaurante mugriento. Khamir se enamora de Purita, y como forma de demostrarle su afecto le regala unas cuantas docenas de costillas de cordero. Purita le rechaza y Khamir se vuelve loco. En todos estos episodios destaca: a) el problema de la necesidad de comida, a un nivel tan primario que recuerda el del *Lazarillo*; b) los enamoramientos súbitos y no correspondidos; c) la locura como respuesta a la frustración. Otro ingrediente importante es el alcoholismo y la droga. Un viejo vagabundo, amigo de Juan, va recogiendo en una garrafa de plástico diversas clases de bebidas alcohólicas que le ofrecen gratis en los bares: el resultado es un brebaje terrible que él llama *alcohol de la luna*. Las alucinaciones provocadas por la bebida o por la droga tienen su expresión en una serie de imágenes literarias como las siguientes: «Una estrella había caído en la acera. Dos gatos se jugaban los ojos por una sardina que había muerto de vieja. El viento golpeaba su melena contra la persiana metálica de un bar. La luna era ciega chorreando desde el cielo. Un fantasma de neón se había ahorcado en las vigas del alba. Sonaban los dedos del asfalto...» (pág. 71). Podríamos defi-

nirlas como metáforas sucias o metáforas del alcoholismo, aunque no todas las imágenes que aparecen en el libro tienen esa misma explicación o filiación. Hay otras propias de la fantasía oriental amorosa, como las que aparecen en labios del enamorado Khamir: «—Ha dicho de un tigre que suena estrella, que todas princesas bailan en hierba de oro. Ha dicho que pájaros comen pequeños colores, que luna tiene flores...» (pág. 47). Con estas y otras imágenes *se redime* literariamente la narración minimalista. Aunque una característica de este tipo de obras es la brevedad, nosotros esperamos que el próximo relato de Raúl Núñez sea un poco más

extenso. Sin duda alguna el lector hubiera deseado una ampliación de determinados elementos significativos, por ejemplo de esos conmovedores y tiernamente tontos Pensamientos y sentimientos de Purita».

No queremos terminar nuestro análisis sin una observación socioliteraria: si bajo el franquismo apareció una literatura social más o menos comprometida, en la actual posmodernidad del triunfalismo económico y de la enésima revolución industrial el realismo sucio de novelas como ésta de Raúl Núñez actúa como denuncia y llamada de atención hacia una realidad de miseria espiritual y física.