

TIEMPO REAL / TIEMPO NARRATIVO EN *EL INVIERNO EN LISBOA.* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Antonio Pérez Lasheras

El invierno en Lisboa (1987), segunda novela de Antonio Muñoz Molina, se configura como una especie de novela-laberinto basada en técnicas y planteamientos del género policíaco. Sin embargo, su complejidad traspasa los planteamientos -normalmente rígidos- de la novela negra para superar cualquier esquema preconcebido. Sea como fuere, lo cierto es que la novela que analizamos, de algún modo, se construye en torno a una serie de tópicos inherentes al género policíaco y que éstos funcionan a modo de homenaje o pleitesía a unas formas literarias que tuvieron un especial protagonismo en el proceso de modernización de la narrativa hispana de las últimas décadas.

Existen en *El invierno en Lisboa* una serie de elementos que nos parece interesante analizar. El primero de ellos sería, a nuestro juicio, el tiempo, entendido en su sentido más vulgar e intrascendente, lo que vale a decir, simplemente, la cronología de la novela, ¿cuándo suceden los distintos acontecimientos?.

En *El invierno en Lisboa* encontramos el relato pormenorizado de una serie de acontecimientos que, normalmente, son descritos en el diálogo que el narrador tiene con el protagonista (el esquema simple o envolvente de la novela recuerda mucho al de los diálogos renacentistas, piénsese, por ejemplo en *El Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* o *Lactancio y el Arcediano* de Alfonso de Valdés), pero, lógicamente, aquí el resultado no es tan sencillo, ya que no existe linealidad en el relato y el narrador va mezclando las palabras de su interlocutor con evocaciones suyas (ya que, en gran medida, también fue partícipe de esos hechos, al menos como espectador y, en algún caso, como en el capítulo tercero, como actor). No es, pues, el prototipo de *demandatore* del diálogo platónico, sino que *actúa*, como un personaje más, recreando la historia.

A lo largo de los primeros capítulos, encontramos una serie de marcas temporales sin referencia alguna, que, en todo caso, pueden ir ayudándonos a situar los acontecimientos en una línea de continuidad. Será, sin embargo, en el capítulo XI desde el que tendre-

mos que reconstruir toda la historia, ya que en él encontramos la primera fecha que nos debe servir de base para confeccionar una cronología mínimamente fiable. En este capítulo, ya mediada la novela, el narrador reconstruye un espacio temporal de su héroe a partir de sus recuerdos y, sobre todo, a partir de una información periodística encontrada en un recorte de una revista que Biralbo -el protagonista- guardaba entre sus papeles. Sería ésta la más fiables de todas las informaciones, dada la duda constante que envuelve a nuestro narrador a lo largo de toda la obra:

"Sin despedirse de Floro Bloom ni de mí [...] había desaparecido de San Sebastián con la resolución y la cautela de quien se marcha para siempre. Durante casi un año vivió en Copenhague [...] Después de viajar esporádicamente por Alemania y Suecia, el cuarteto de Billy Swann, incluyendo a quien aún no se llamaba Giacomo Dolphin, tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984. Por los anuncios de una revista que encontré entre los papeles de Biralbo supe que durante el verano de aquel año, el trío de Giacomo Dolphin -pero ese nombre no figuraba todavía en su pasaporte- estuvo tocando regularmente en Quebec [...] En septiembre de 1984 Billy Swann no acudió a cierto festival de Italia porque lo habían ingresado en una clínica francesa. Dos meses después, otra revista desmentía que hubiera muerto, aduciendo como prueba su inmediata participación en un concierto organizado en Lisboa. No estaba previsto que Santiago Biralbo tocara con él. No lo hizo: el pianista que acompañó a Billy Swann la noche del 12 de diciembre, en un teatro de Lisboa, era, según los periódicos, un músico de origen irlandés o italiano que se llamaba Giacomo Dolphin". (pág. 110)

A partir de los escasos datos que aquí se nos proporcionan, podemos ya reconstruir gran parte de la historia: todos los capítulos posteriores menos el último (del XII al XIX) que se ubican en Lisboa, suceden en diciembre de 1984. Por consiguiente, el encuentro que motiva la historia (el narrador y Biralbo en el Matropolitano de Madrid), que tiene lugar casi un año después de los episodios de Lisboa, se desarrollan a finales de 1985 ("No hace un año, en Lisboa", pág. 53). Hasta aquí, la cronología es más o menos fácil de reorganizar, puesto que contamos con testimonios fiables. El problema viene a continuación, cuando pretendemos reconstruir las fechas de los hechos anteriores, ya que para ellos sólo contamos con la memoria frágil de un narrador que reconoce confundir los tiempos y los lugares, que recuerda muy débilmente los acontecimientos y que reconstruye la historia mezclando la proyección que los sucesos realizan sobre su memoria (como si de una película se tratase).

A lo largo de la obra encontramos una serie de marcas temporales, dispersas en un curso irregular y desordenado.

Prácticamente, una sola fecha -la del concierto celebrado en Lisboa el 12 de diciembre de 1984- encontramos en *El invierno en Lisboa* y, sin embargo, podemos reconstruir casi con precisa exactitud la cronología de todos los acontecimientos de la novela. Y ello porque el autor, Antonio Muñoz Molina (a pesar de inventar un narrador del que no cono-

emos ni su nombre ni su historia y que constantemente hace mención de su escasa memoria y de que confunde y duda demasiado), va “sembrando” a lo largo de la novela una serie de “pistas”, de “distancias” entre un acontecimiento y otro, de modo y manera que obliga al lector a convertirse en “protagonista” de su propia novela negra. También él tiene que resolver un caso que el narrador incompetente no ha sido capaz de organizar de tal forma que pudieran ser fácilmente comprensibles los tiempos y los lugares de las -en teoría, al menos- acciones secundarias.

Podemos, pues, reconstruir la cronología de la novela, que quedaría de la siguiente manera, en el orden y linealidad de sus sucesos:

- 1.- San Sebastián (1980-1983): Bar Lady Bird, actuación de Biralbo y Billy Swann; relación amorosa Biralbo / Lucrecia (1980); marcha de Lucrecia (1980-1983); vida de Lucrecia en Berlín, episodios en la cabaña -en octubre de 1982-, muerte de El Portugués, huida -en enero de 1983-, período en Ginebra -enero-noviembre de 1983); período en que Biralbo trabaja de profesor de música en un colegio de monjas (1980-1983); regreso fugaz de Billy Swann (septiembre de 1983); encuentro con Morton y su secretaria que buscan a Lucrecia (septiembre de 1983); vuelta de Lucrecia -noviembre de 1983.
- 2.- Viaje frustrado a Lisboa (noviembre de 1983); noche en un motel y abandono por parte de Biralbo de San Sebastián (Copenhague -casi un año, desde noviembre de 1983 a junio (?) de 1984-, Alemania, Suecia, Estados Unidos -junio de 1984-, Canadá -ya sin Billy Swann, en julio-agosto de 1984-, París -finales de noviembre-primeros de diciembre de 1984. Mientras, Lucrecia viaja a Lisboa sola, adquiere el cuadro de Cezanne en el local que perteneció a la organización clandestina *Burma*, lo vende en Ginebra y se instala en Lisboa (1983-1984).
- 3.- Lisboa (reencuentro con Billy Swann -primeros días de diciembre de 1984- y con Lucrecia -días 9 y 10 de diciembre-, encuentro con *Burma* y con Malcolm, Morton y su secretaria -la madrugada del 8 al 9 de diciembre-, muerte de Malcolm -9 de diciembre-, cambio de nombre del protagonista -Giacomo Dolphin, 10-12 de diciembre-, concierto -12 de diciembre de 1984).
- 4.- Madrid (Metropolitano, donde toca Giacomo Dolphin, encuentro con el narrador -noviembre de 1985 (?)-, visitas al hotel del protagonista, entrega de las cartas escritas por Lucrecia a Biralbo y reconstrucción de toda la historia, aparición de Toussaint Morton y Daphne que vigilan al protagonista -uno o dos meses después). Sería el momento en el que se cierra el *flash back*, ya que se superpone con el punto en que comienza la narración.
- 5.- Madrid, hotel del protagonista, en la Gran Vía, frente a la Telefónica (días después, visita del narrador al hotel de Giacomo Dolphin -Biralbo-, aparición de Lucrecia). Final de la novela.
- 6.- Madrid, casa del narrador (momento en que el narrador reconstruye y

escribe la historia).

Este esquema reproduce la reconstrucción de la linealidad temporal de los acontecimientos más importantes que conforman la historia narrada en la novela. Sin embargo, todos los episodios han sido escritos desde el momento 6, muy próximo al momento en el escritor -Antonio Muñoz Molina- escribe la novela y, por lo tanto, casi coetáneo al tiempo en el que el lector puede verificar su propia reconstrucción.

Es evidente el propósito paródico que el autor tiene con respecto a la novela policíaca. Por otra parte, conviene tener presente qué supuso -qué supone- la incorporación de los temas y las estructuras de este género en el devenir y en la historia de la narrativa española de las últimas décadas.

Desde estas perspectivas, puede leerse *El invierno en Lisboa* como novela que juega, dentro de la literatura más inmediata, con una serie de estructuras básicas de un género que lucha por no convertirse en mera fórmula (Jauss).

Pero esta complejidad es, todavía, mayor. *El invierno en Lisboa* surge, desde sus comienzos, como una proyección fílmica, como una "representación" sobrepuesta a la acción principal. Los personajes se mueven con la sabiduría y la impostura de actores -unos buenos, otros, como el narrador, reconocen que malos-; todo, pues, nos induce a pensar en un juego de representaciones sobrepuestas que hacen de la novela una obra de un "manierismo" deliberado, consciente y configurador de un especial sentido "mataliterario" que hace de la narración una obra que dialoga no sólo con las novelas anteriores, sino con gran parte de las artes contemporáneas (cine y comic principalmente).

Todo ello dota a la novela de un sentido de irrealidad, de expresa ficción representada, que la acerca al pastiche, pero que plantea un doble juego de verosimilitud para un lector avezado. Y en este proceso, las alusiones al cine constituyen toda una red de asociaciones realmente importante. Veamos, en el segundo capítulo, cuando el narrador entra en el hotel de Biralbo, leemos:

"La recepción de su hotel era como el vestíbulo de uno de esos cines antiguos que parecen templos desertados" (pág. 16).

Al final de la novela, en el capítulo XX, cuando el narrador observa a Lucrecia, presentada inseperadamente en la habitación del hotel de Biralbo, se dice:

"Parecía más alta y más sola que las mujeres de la realidad y no miraba como ellas" (pág. 187).

Y después la ve marchar, desde la ventana, "como si nunca hubiera existido" (pág. 187).

Creemos que, por medio de un análisis más profundo de las alusiones al cine encontradas en la novela, podemos entender mucho mejor la función de la superposición de representaciones de la que venimos hablando.

Pero hay más, *El invierno en Lisboa* incluye un guiño constante a la ficción del

pasado ejercida sobre el recuerdo en nuestra memoria o, de otra manera, un homenaje a la autobiografía inventada de quien huye de la mediocridad a través de representaciones artísticas. Un canto, en fin, al arte de inventar, aunque sea el pasado propio o ajeno. Es, pues, una ficción presidida por dos nombres que se irán aclarando a lo largo de la novela: *Lisboa* y *Burma*, dos de las claves “policíacas” de la obra. Y todo ello presentado al lector como una estructura envolvente que encierra una narración anterior, como una caja china (un narrador cuenta lo que le contó un personaje, que, a su vez reproduce las palabras de otro,...). El recurso es viejo; no hay más que pensar en *El Coloquio de los perros* cervantino, donde la bruja Camacha relata a la bruja Cañizares lo que ésta cuenta después al perro Berganza, que se lo repite al perro Cipión y, casualmente, lo oye el alférez Campuzano, que lo recrea por escrito en un texto que es leído (en *El casamiento engañoso*, que recoge el diálogo anterior) por el licenciado Peralta, a la vez que cada uno de los lectores vuelve a actualizar la obra en cada lectura. O piénsese, más cerca de nuestros días, en la novela de Camilo José Cela *Tobogán de hambrientos*. Lo curioso -e importante para lo que nos interesa ahora- es que la génesis -el proceso de la creación literaria- se funde con el de cada acto de “reactualización”, verificado por cada lector: emisión y recepción quedan incluidos en la propia narración, cerrándose -ficticia y literariamente- el círculo de comunicación. En nuestra novela un capítulo ejemplar en este sentido sería el noveno, donde leemos las palabras de Lucrecia contando a Biralbo -en el hotel de la carretera, camino de Lisboa- su experiencia en la cabaña, donde ve cómo Malcolm y Morton asesinan al portugués; Biralbo se lo cuenta al narrador en el hotel de la Gran Vía madrileña y el narrador lo escribe en su casa de Madrid.

En *El invierno en Lisboa* el narrador, de quien nada sabemos y que se nos presenta como un personaje sin historia, pero con una carga de melancólica tristeza que queda disuelta a lo largo de la novela entre la música y el alcohol, como hemos visto, va reorganizando en su memoria las palabras que mantuvo con Biralbo en un hotel de la Gran Vía de Madrid, frente a la telefónica, y, de ese relato desordenado y anacrónico, el lector debe -como en su momento hizo nuestro narrador, estructurar una historia (esa historia y esa pistola de las que era portador Biralbo).