

EL ASESINO HIPOCONDRIACO
DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL
O CÓMO SE REINVENTA EL IMAGINARIO POLICIACO

Laurence Garino-Abel

Entre 2008 y 2012 J.J. Muñoz Rengel tiene éxito gracias a sus libros de relatos y la coordinación de antologías sobre narrativa breve. En 2012 sale su primera novela, muy señalada: *El asesino hipocondriaco*. La sigue en 2014 *El sueño del otro*, novela tan obsesiva y brillante como la primera.

El asesino hipocondriaco no es novela negra tradicional sino el cuento de la metamorfosis de este modelo tal como lo ilustra la portada de la cuarta edición de Plaza y Janés¹, en la que el retrato del asesino evidencia las transformaciones. Notamos que los elementos del retrato hacen converger la atención hacia lo de dentro y, más precisamente, hacia la mecánica interior, cerebral y orgánica, del adulterado asesino. Al estilo de un Archibaldo forense, descubrimos la cara del asesino: el ojo es una pistola como para metaforizar la obsesiva deformación profesional; el cerebro está al desnudo como en una lámina anatómica y su cartografía sólo señala la ubicación de patologías; la mandíbula y la boca se confunden con las medicinas que tragan; una pipa apagada y bastante fina a modo de barbilla sostiene la parte inferior de la cara y comunica una impresión de esqueleto consolidado. Guiño intertextual a la pipa del detective Sherlock Holmes y receptáculo de las pastillas, esta pipa pone en evidencia la conexión entre lo médico y lo detectivesco. Como última sorpresa, en el centro, una placa de policía reemplaza la oreja y está en contacto directo con la pistola. Distante de la mano, la pistola pegada a la oreja prefigura la originalidad profesional del asesino. Finalmente, insertadas en la cabeza, placa, pistola y pipa anuncian la técnica del injerto.

1 Juan Jacinto Muñoz Rengel, *El asesino hipocondriaco*, Barcelona, Plaza y Janés, cuarta edición, 2012.

En definitiva, con este retrato-autopsia nos preparamos a que el deterioro físico y mental del asesino afecte a las reglas genéricas, en un ambiente negro pero de ultratumba.

Este horizonte de lectura no tarda en confirmarse ya que, desde la primera frase del relato, el asesino se sincera acerca de su problema. El asesino es M.Y. Se identifica él mismo por estas iniciales hasta el capítulo 52 de los 57 que componen la novela en total.

No me queda más que un día de vida, después de haber escatimado quince millares a la muerte, sólo me resta uno más. Dos, a lo sumo. Tengo la absoluta certeza de que ni un día más tarde de hoy moriré. Como mucho mañana. Contravendría todas las leyes de la naturaleza que mi cuerpo transido de enfermedades, horadado por todas las afecciones, se sostuviera con vida un día más. Pero no me puedo ir sin antes haber acabado con Eduardo Blaisten.²

Por lo tanto el asesinato de Eduardo Blaisten se convierte de inmediato en otra cosa: una intriga dual en la que se combinan inextricablemente dos caras de la muerte, la de la víctima y la del asesino. Además el tiempo vuela como en una carrera contrarreloj porque a M.Y. le han pagado la misión por adelantado hace ya un año y dos meses, y sólo le quedan unas cuantas horas.

Al contrario de lo que pasaría con una renovación simplemente paródica, la interdependencia entre dos muertes programadas y el sentido de la emergencia no rebajan el tema del asesinato sino que lo reelaboran y potencializan en profundidad.

Esta interdependencia en la muerte refleja la inseparabilidad inaudita de los antagonistas de la novela negra. Nos proponemos analizar los sucesivos cambios, narrativos y discursivos, que provoca, hasta la reescritura del mito de Abel y Caín.

El primer cambio consiste en el ensimismamiento.

En la novela negra matar excluye habitualmente sicologismo e interioridad; es una manera de ganarse la vida para el asesino a sueldo sin hacerse preguntas éticas o metafísicas. Ningún examen de conciencia, ningún psicoanálisis. En *El asesino hipocondríaco* a causa del esquema binario, hay reflexividad y el asesino interioriza la experiencia de la muerte, viviéndola en cuerpo propio. Y su aventura física y psicológica acaba ocupando el primer plano.

2 *Ibid.*, p. 9.

El movimiento de introspección cobra la forma íntima de la autobiografía ficcional:

Mis iniciales son M.Y. Nací en la ciudad argentina de R. [...] Mis iniciales son M.Y., aunque todo el mundo me llama señor Y. Vivo en un pequeño apartamento en un punto X de Madrid, donde dispongo de termómetro –clínico y de pared–, barómetro, higrómetro, reloj y cronómetro.³

Ya no nos queda duda sobre la amplitud del ensimismamiento con la aparición del diario en el segundo capítulo. El diario enfatiza la introspección y la atención a los detalles íntimos más secretos, como lo anunciaba la portada. Incluso se segmenta y detalla más la temporalidad, haciéndolo todo más agobiante y urgente a la vez.

El ensimismamiento invierte las prioridades narrativas con una inflación acerca del yo narrador asesino, normalmente extremadamente discreto y sin profundidad aparente. No sólo se desdobra el motivo de la muerte, compitiendo la del asesino con la de la víctima, sino también el discurso narrativo con una metaficción invasora, arraigada en el historial médico de M.Y. Además del relato sobre sus síndromes, M.Y. desarrolla digresiones que cobran la forma de relatos biográficos sobre personalidades con parentesco médico.

Las digresiones metaficcionales funcionan como *mise en abyme* de la binaridad de la intriga y de la hibridez genérica de la novela. De hecho M.Y. aprovecha los ataques hipocondríacos que padece varias veces al día para superar las limitaciones personales y profesionales. Con la digresión biográfica sobre personajes mitológicos o ilustres de la historia europea, se traslada a otro cuerpo, otra identidad, otra vida. Aplicando la técnica del injerto, compensa con creces en la ficcionalización biográfica ajena su pérdida de protagonismo y credibilidad.

El resultado de esta simetría exacerbada es la confusión gramatical entre primera y tercera persona. M.Y. se cuenta en primera persona y cuenta vidas ajenas en tercera. Pero, al final, lo ajeno acaba siendo espejo de lo propio. Por eso a veces M.Y. confunde las personas gramaticales en una misma frase tal como lo observamos en el emblemático capítulo 33.

En este capítulo M.Y. nos está contando el síndrome del espasmo profesional y lamenta la mala suerte de sufrir un síndrome del que se desentienden los investigadores. Como es de suponer, compara su suerte con la de una figura

3 *Ibid.*, p. 29, 30.

histórica, en este caso Byron. Entonces fusiona primera y tercera persona empleando el posesivo «su» para sí mismo después de una serie de comparaciones que contribuyen a borrar los contornos:

El aparentemente más afortunado señor Byron, sin ir más lejos, terminó muriéndose después de todo a la temprana edad de treinta y seis años, como su padre, como su abuelo, como su bisabuelo y como los cinco lores Byron que lo antecedieron, cumpliéndose así la maldición que se decía caía sobre ellos. El aforismo clásico sentencia que los amados por los dioses mueren jóvenes. Debe de ser por eso que yo en **su** día, cuando alcancé la edad señalada, no hube de preocuparme por, al menos, aquella maldición.⁴

La permeabilidad de los sujetos gramaticales y la circularidad hasta provocan anacolutos: rompiendo la estructura gramatical, el narrador borra los contornos como lo hace por ejemplo con Kant, su modelo de vida por excelencia. Leemos: «Siempre me he dejado guiar por los consejos para cuidar el cuerpo del sabio filósofo prusiano»⁵.

La hipocondría acaba funcionando como en *Las mil y una noches*, dándole sistemáticamente un día más de vida al asesino y a la víctima potencial. Fortalece también la ficción porque, provocando el relato metaficcional, la hipocondría engendra un proceso de ficcionalización que desarrolla la potencialidad imaginaria.

Miremos el detalle con el caso de Swift.

Por enésima vez M.Y. intenta asesinar a Blaisten, pero no lo consigue ahora a causa de fenómenos acúfenos y de una irresistible fuerza contraria con la que se cierra el capítulo. El siguiente está constituido según las leyes de la dualidad y especularidad. Aparece el doble, Swift, y se repite el síndrome:

Durante los períodos de composición de sus obras, Jonathan Swift se veía constantemente asaltado por un pertinaz zumbido en los oídos, así como mareos y una frialdad en el estómago que él atribuía al hecho de comer demasiada fruta.⁶

La identificación con Swift supera el estancamiento de M.Y. y al mismo tiempo libera la fuerza de la ficción respecto de la realidad porque su obra le

4 *Ibid.*, p. 114, 115. Subrayamos el empleo del posesivo con letra gruesa.

5 *Ibid.*, p. 23.

6 *Ibid.*, p. 62.

sobrevive cuando «fue perdiendo las facultades mentales, hasta quedar por completo desprovisto de recuerdos, y de todo aquello que tuviera que ver con la capacidad de la memoria»⁷. En lugar de ser un desastre, la desdicha de Swift es una oportunidad para M.Y. ya que le abre todos los posibles ficcionales a un asesino transformado en autor de su propia obra. Primero M.Y. nos cuenta cómo todos los autores, artistas y filósofos de Swift a Aristóteles perdieron su familia de niño o casi y vivieron huérfanos. Siguiendo el mimetismo, a él también se le mueren padre y madre para quedarse huérfano a los nueve. Entonces no queda ningún estorbo para reinventarse y con sorna metatextual incluso, puesto que se pone en escena como autor: «Una tarde de abril de 1987 me encontraba sentado en una terraza cerca del Palacio de Cristal del parque del Retiro, junto a un apacible lago artificial, tomando una infusión y revisando unas notas manuscritas, cuando [...]»⁸.

Finalmente en la página que se está escribiendo miramos la radiografía de la ficción y leemos cómo se hace una novela, cómo se conquista el ser ficcional. Tomando las riendas narrativas con la autobiografía, el asesino frustrado y discapacitado cumple pues de forma paródica con el asesinato del autor.

Transformar la hipocondría en fuente de relatos salvavidas equivale a celebrar la escritura.

La ficción es tan potente que un asesino sin asesinato se convierte irónicamente en maestro de su arte, incluso en autor. En efecto M.Y. escribe una suerte de decálogo del perfecto asesino, creando irónicamente el suyo con sólo nueve principios. A fuerza de buscar eximentes y anticipar justificaciones, también se las da de sabio aleccionando sobre cada situación criminal con la preocupación de conseguir la sentencia condenatoria más ligera. A partir del capítulo 22, su frustración profesional hasta se convierte en arte de autodefensa penal. Lo dicen a las claras los títulos de los capítulos:

cap. 22 - 0.21 DE LA MAÑANA. INTENTO DE HOMICIDIO CON EXIMENTE DE LEGÍTIMA DEFENSA

cap. 25 - 19.37 DE LA TARDE. INTENTO DE HOMICIDIO SIN ACCIÓN VOLUNTARIA DE DELITO POR ESTADO DE INCONSCIENCIA

cap. 30 - 23.46 DE LA NOCHE. INTENTO DE HOMICIDIO SIN ACCIÓN VOLUNTARIA DE DELITO POR ACTO REFLEJO ⁹

7 *Ibid.*, p. 64.

8 *Ibid.*, p. 68.

9 *Ibid.*, sucesivamente p. 71, 82, 99.

Reescritura autobiográfica, inflación de la metaficción biográfica, metaliteratura encierran finalmente a M.Y. en un universo por completo literaturizado, empequeñecido y despoblado tal como lo ilustra la invasión de su piso por archivadores repletos de fichas manuscritas:

Mi pequeño apartamento del punto X de Madrid disponía de treinta y seis metros cuadrados habitados cuando lo alquilé. Ahora tiene sólo veintinueve, porque el espesor de las paredes de la sala principal y del dormitorio ha engrosado casi cuarenta centímetros debido a los muebles archivadores que tengo distribuidos por el piso. Mis fichas están organizadas por dos letras y un número. [...] Nunca pude asistir a la escuela ni recibir formación alguna, pero todo lo que tengo que saber está contenido en este pequeño apartamento.¹⁰

Casi desaparece el marco urbano. Sólo los lugares cerrados y caseros tienen importancia en el Madrid apenas nombrado de esta búsqueda interior. Pasa igual con la temporalidad.

La interiorización hubiera podido estrellarse en nimiedades íntimas; hubiera podido no ser más que microhistoria y nombrilismo; contarnos sólo la quiebra de un sistema, la parodia del género ficcional negro. Muy al contrario, gracias a la metaficción y la metaliteratura, la interiorización sondea en lo más profundo de los fantasmas y la imaginación del asesino. Es allí donde descubrimos la insospechada monstruosidad de M.Y., la que anunciaba la portada pero que necesitaba mucha introspección, mucha ficcionalización.

Esta monstruosidad cobra la forma de un «gran dilema moral»:

[...] me encuentro atrapado en un gran dilema moral, porque no quiero tener que elegir una vez más entre mi vida y la de mi propio hermano; pero de un tiempo a esta parte, mi atrofiado gemelo no ha hecho más que crecer y engordar, y no deja de darme pataditas y zarpazos en el cuello, como los bebés nonatos, y siento que comienzo a caminar torcido hacia un lado por el peso. Por las noches, durante las largas horas de insomnio y soledad, me inquieta la idea de que pueda seguir creciendo y creciendo y creciendo, hasta hacerse casi tan grande como yo, y que sea él quien acabe tomando el control de mi cuerpo.¹¹

10 *Ibid.*, p. 51, 52, 53.

11 *Ibid.*, p. 197, 198.

Antes de esta revelación pensábamos que lo más interesante era la ficcionalización de la fantasía hipocondríaca y la brillante lección de literatura. No tardamos en comprender la trampa porque el meollo sigue siendo un asesinato. La lucha fratricida mítica. Ahondando en la negrura interior de M.Y., la novela negra ensimismada se ha hecho catártica.

Hasta el momento la aventura de M.Y. relacionaba el protagonismo y la autoría ficcionales con la hibridez y la reflexividad. A partir de la recuperación ficcional del mito de Caín y Abel, la novela negra entra en la tradición de los relatos fundadores.

En la galería de M.Y., la monstruosidad tiene dos caras emblemáticas: la del señor Merrick «alias el Hombre Elefante» y también la de Proteus. M.Y. escenifica esta experiencia de la monstruosidad en un ambiente de pesadilla sistemática.

Vive un infierno por su estado físico descompuesto y su peregrinar urbano en busca de Blaisten. También vive la experiencia del infierno desde dentro en la medida en que su peregrinar se parece a un dédalo en el que hace las experiencias más sórdidas del alma humana. Él mismo habla de un viaje iniciático terrible hacia las vísceras. Y entonces su historia se confunde con la de los héroes de los mitos más terribles.

Mi viaje, en definitiva, me ha hecho sentir como el señor Ulises en su odisea de regreso a su Ítaca natal, como el doctor Fausto en su descenso a los mismísimos infiernos, he sido atropellado virtualmente y golpeado con contundencia, he visto cientos de organismos vivos por dentro, lugares oscuros, cuartuchos olvidados y secretos inconfesables, actos escabrosos, perspectivas abominables, tuberías y cloacas, como en las vísceras de un Aleph corrupto, he visto el interior de todo lo que uno se puede encontrar desde un punto X del suroeste de Madrid hasta el céntrico barrio de Salamanca.¹²

Con los mitos, la monstruosidad acaba remitiendo a los orígenes, tanto los de M.Y. como de la literatura. En cierta medida no es nada sorprendente en una novela en la que el ser ficcional tiene que engendrarse vampirizando biografías ajenas, eliminando a su genitor literario y convivir luchando con el propio gemelo dentro del cuerpo.

Sería simplificador zanjar la cuestión de los orígenes con el mito cainita porque M.Y. tampoco consigue llevar a cabo el asesinato del hermano gemelo. El

12 *Ibid.*, p. 157.

fracaso del fratricidio completa la renovación y señala la finalidad última de la dualidad: explotar de manera duradera la dualidad más fundamental que consiste en la tensión entre imaginación y realidad. Haciéndolo se hace de la ficción una vía tercera. Una vía de escape genuina, la de una realidad ficticia fundadora. Una escena lo sintetiza: la del disfraz en la tienda de maquillaje.

M.Y. acude a una tienda de maquillaje profesional, situada en la simbólica Calle de la Libertad. Quiere comprar disfraces (nariz falsa, calvas artificiales, barba y bigote postizos) porque Blaisten le ha visto la cara en un episodio anterior y no quiere que lo reconozca. Cuando sale de la tienda, el disfraz funciona como catarsis revelando la identidad más auténtica de M.Y: su monstruosa dualidad.

Una vez en la calle, manteniendo la boca cerrada y respirando por la nariz, con el pañuelo enjugo una lágrima que se desprende de uno de mis ojos. Sé que esta protuberancia de mi cuello puede parecer extraña y contrahecha. Sé que los pelos emergentes, sus durezas y sus minúsculos apéndices no son del gusto de todos, ni pueden ser comprendidos sin más. Lo sé, y sin embargo, a veces, esta falta de comprensión me afecta. Por mucho que no lo sepan. Por mucho que no puedan saber que esos pelos, las durezas –inapreciables dientes de leche–, los apéndices –diminutas piernas y brazos sin desarrollar–, no son una excrecencia de mi piel, sino lo único que queda de mi atrofiado hermano gemelo. Mi única familia.¹³

La renovación del mito es la del género también. Se plasma en la convivencia de los hermanos enemigos y en la increíble amistad entre el asesino y su víctima. Así se renueva el imaginario. Esto es la ficción, reinención constante, construcciones y remodelaciones para capturar lo invisible e indecible de la realidad. Lo inaudito es descubrir que el asesinato de Blaisten es inútil en la medida en que Blaisten quiere suicidarse y sabe quién le ha pagado a M.Y. para cometer el crimen; también ver cómo M.Y. salva a Blaisten del suicidio y cómo éste le suplica: «Mátame ya de una vez, por Dios. Acabe conmigo»¹⁴.

Lo brillante en el desenlace es llevar el juego hasta hacer morir a todos los personajes históricos ilustres y salvar la vida a los personajes ficticiales.

Incluso M.Y. vuelve a empezar en el capítulo final, reversible respecto del primero. La circularidad tiene la simbólica Calle Virgen de los Peligros como decorado. Desaparece por completo la paginación como símbolo de la creación

13 *Ibid.*, p. 46.

14 *Ibid.*, p. 172.

por venir. Sacamos la lección de que la ficción es una tarea de Sísifo, como ya lo explicaba M.Y. unas páginas antes:

Estoy sentado en la escalera de servicio del edificio de Eduardo Blaisten, y sé que mi historia es circular. Acabo de reparar en ello y lo he visto con total nitidez. No podía ser de otra manera, porque mi historia forma parte de otra mayor, más grande y elevada en todos los sentidos, la historia que una y otra vez escribimos con nuestras vidas todos los malditos por el estigma de la desdicha. Por eso acabo de tomar conciencia que mis esfuerzos por matar a Blaisten parecen no llevar a ninguna parte, como si estuviera condenado a subir una roca a la cima de una montaña y siempre que estuviese a punto de lograrlo la piedra volviese a rodar hacia abajo hasta lo profundo del valle. Como si hubiera caído desde algún otro lugar hasta estrellarme de bruces en el centro de una farsa.¹⁵

Al fin y al cabo, un plan de asesinato contrariado por patologías imaginarias nos lleva a indagar sobre los mecanismos de la ficción. Ejemplifica cómo se perpetúa la ficción más allá de los casos y modelos particulares para alimentar el infinito relato humano, colectivo e individual, irremediamente polifónico y transhistórico.

En la aventura plurifacética de M.Y. (ficcional, metaficcional y metaliteraria), la hipocondría resulta ser metáfora de la alquimia literaria. De hecho la trayectoria del hipocondríaco M.Y. señala la tensión insoluble entre imaginación y realidad, delirio y racionalidad, construcción y deconstrucción, identidad y alteridad.

Del mismo modo que M.Y. tiene que volver a los orígenes de su historia personal para saber del crimen o pseudo-crimen inicial, la novela negra se remonta a los mitos (Caín, Proteus, Sísifo entre los principales) para mejor señalar la paradójica grandeza de las variaciones en las que siempre son engañosas las apariencias genéricas tal como lo comenta M.Y. acerca de los embarazos imaginarios.

Los obstetras más experimentados han confundido embarazos imaginarios con embarazos reales, contando con la sola pista externa de que en esos últimos el ombligo crece invertido hacia fuera hasta brotar como una flor. En el caso del embarazo imaginario de un hombre, el obstetra dispondrá de algunas otras pis-

15 *Ibid.*, p. 152.

tas, pero ninguna de ellas puede ser tomada como concluyente, porque, como todas las apariencias, éstas también pueden resultar engañosas.¹⁶

Université Stendhal – Grenoble 3

16 *Ibid.*, p. 182.