

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**



TESIS DOCTORAL

**La novelística de Ricardo Menéndez Salmón
(1999-2016)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Laura Martín Bernardos

DIRECTOR

Epicteto José Díaz Navarro

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



TESIS DOCTORAL

**La novelística de Ricardo Menéndez Salmón
(1999-2016)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Laura Martín Bernardos

DIRECTOR

Epicteto José Díaz Navarro

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

LA NOVELÍSTICA DE RICARDO
MENÉNDEZ SALMÓN
(1999-2016)

LAURA MARTÍN BERNARDOS

MADRID 2017

AGRADECIMIENTOS

Quisiera manifestar mi profundo agradecimiento a todas las personas que me han acompañado en este camino. A mi familia, por su apoyo constante. A Jesús Pastor Martín, mi profesor de Literatura, por animarme a emprenderlo. A mis profesores de la Universidad Complutense de Madrid por sus enseñanzas a lo largo de tantos años. Y especialmente a mi director de tesis, Epicteto Díaz Navarro por haberme sugerido, allá por 2011, la lectura de las novelas de Ricardo Menéndez Salmón y por haberme ayudado tanto en la consecución de este proyecto.

A Jorge, por su alegría

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
I. <i>LA FILOSOFÍA EN INVIERNO</i> (1999)	17
I.1. HISTORIA DE LAS HISTORIAS	17
I.2. EL HERMENEUTA DE SPINOZA	20
I.3. LA CONDENA ANTICIPADA	26
I.4. SEGUNDO HOMENAJE A SPINOZA	32
II. <i>PANÓPTICO</i> (2001).....	39
II.1. EL MAL Y LA LOCURA	39
II.2. LA NEGLIGENCIA DE LA SOCIEDAD.	42
II.3. EL LÚCIDO ENAJENADO.....	44
II.4. FILIACIONES GÓTICAS.....	49
II.5. LA FULMINACIÓN DEL PLATONISMO	54
II.6. LA CONFESIÓN COMO CONDENA	59
III. <i>LOS ARREBATADOS</i> (2003)	71
III.1. CRÓNICA DE UNA MUERTE ESPERADA.....	71
III.2. PROMENADIA Y LOS IRIZÁBAL: DOS MUNDOS SOLAPADOS	72
III.3. ALTERNANCIAS EN LA PINTURA DE LOS PERSONAJES.....	74
III.4. IRIZÁBAL EN <i>LA NOCHE FEROS</i>	75
III.5. PATRIARCADO Y CACIQUISMO	78
III.6. EL PARRICIDIO.....	84
III.6. LAS HEREDERAS	89
III.7. PESIMISMO Y FATUM: CORRESPONDENCIAS FORMALES Y ESTILÍSTICAS	93
III.8. TIEMPO, LEYENDA Y ARQUETIPO	97
IV. <i>LA NOCHE FEROS</i> (2006)	100
IV.1. LA NOCHE OSCURA SIN ALMA.....	100
IV.2. LOS PERSONAJES INMERSOS EN LA OSCURIDAD	102
IV.3. EL MAL SALVAJE	104
IV.4. LA CEGUERA MORAL	107
IV.5. LA LABOR DEL AMANUENSE.....	110
IV.6. LOS CAZADORES, IRIZÁBAL, LOS INOCENTES	114
V. <i>LA OFENSA</i> (2007).....	123
V.1. LA GUERRA COMO INSULTO.....	123
V.2. LA VEROSIMILITUD Y SU EFECTO EN LOS PERSONAJES	127
V.3. DESPLAZAMIENTOS NARRATIVOS	134
V.4. LA DESHUMANIZACIÓN Y SUS PALIATIVOS	136
V.5. EL ETERNO RETORNO AL HORROR.....	141
VI. <i>DERRUMBE</i> (2008)	143
VI.1. LOS DERRUMBAMIENTOS Y SUS AGENTES.....	143
VI.2. LOS SÍMBOLOS DEL CLAROSCURO	146
VI.3. EL MAL Y EL CUERPO.....	149
VI.4. LA CIRCULARIDAD DE LA ABYECCIÓN	151
VI.5. DEBACLES FAMILIARES	154
VI.6. LA FASCINACIÓN EN EL EJERCICIO DE LA VIOLENCIA.....	156
VI.7. SIMULACROS E IRREALIDAD	160
VI.8. CÓDIGOS DENTRO DE LOS MUNDOS	162
VII. <i>EL CORRECTOR</i> (2009)	167
VII.1. LA NOVELIZACIÓN DEL 11M.....	167

VII.2. FABULAR SOBRE LA REALIDAD	170
VII.3. EL DIÁLOGO CON LA LITERATURA.....	172
VII.4. LAS MÁSCARAS DEL ESCRITOR.....	175
VII.5. LA DEFENSA DE LA ESCRITURA Y DE LA LITERATURA	178
VII.6. DOS ESPERANZAS ANTE EL FRACASO	180
VII.7. LOS MEDIADORES DE LA REALIDAD	184
VII.8. LAS CERTEZAS NO ABSOLUTAS	185
VIII. <i>LA LUZ ES MÁS ANTIGUA QUE EL AMOR</i> (2010)	191
VIII.1. EL MAL EN SEGUNDO PLANO.....	191
VIII.2. EL ARTE, EL ARTISTA Y LA POSTERIDAD.	194
VIII.3. LA CREACIÓN: VERDAD, REALIDAD Y RECEPCIÓN.	201
VIII.4. EL ARTE, LA LOCURA Y LA NADA.	208
VIII.5. <i>LA LUZ ES MÁS ANTIGUA QUE EL AMOR</i> COMO POÉTICA.	214
VIII.6. FICCIONALIZACIÓN Y PLANOS DE REALIDAD.....	221
IX. <i>MEDUSA</i> (2012)	227
IX.1. LA MIRADA INDIFERENTE	227
IX.2. LA OCULTACIÓN DEL QUE MIRA	228
IX.3. LA IMAGEN AL SERVICIO DEL HORROR	236
IX.4. EL COMPROMISO DEL ARTISTA	245
IX.5. EL TESTIMONIO DE LA HISTORIA.....	252
X. <i>NIÑOS EN EL TIEMPO</i> (2014)	257
X.1. EL DUELO	257
X.2. LA LOCURA.....	263
X.3. LA REIVINDICACIÓN DE LO OMITIDO.....	271
X.4. GENEALOGÍA, ATAVISMO Y SÍMBOLOS	276
X.5. JUSTIFICAR LA RECREACIÓN	279
X.6. LA APARICIÓN DE LA ESPERANZA	281
XI. <i>EL SISTEMA</i> (2016).....	284
XI.1. EL DISIDENTE	284
XI.2. DISTOPÍA Y ALEGORÍA.....	289
XI.3. LA LITERATURA COMO REBELDÍA, REDENCIÓN Y CORDURA	299
XI.4. EL ENIGMA DEL JUEGO	306
XI.5. EL FIN DEL NARRADOR	312
XII. CONCLUSIONES	315
XIII. BIBLIOGRAFÍA.....	321
XIII.1. OBRAS DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN	321
XIII.2. OBRAS SOBRE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN	326
XIII.3 OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS	338
SUMMARY	353
RESUMEN	360

“Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images.”

Albert Camus

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis nace con el propósito de continuar con la investigación que comencé en 2011 sobre la novelística de Ricardo Menéndez Salmón. Si en aquel entonces el corpus de novelas y los estudios al respecto eran escasos, la aparición de nuevas obras y su repercusión han obrado en favor de este trabajo. En ese momento la nómina de novelas se limitaba a un grupo de obras publicadas entre 1999 y 2009 de las cuales seleccioné las tres más recientes y conocidas, *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*, que habían sido bautizadas por la crítica, con el consentimiento del autor, como “La trilogía del mal”, título que di a mi Trabajo Fin de Máster. Allí apunté las claves particulares de cada una de las tres narraciones así como sus líneas comunes. Retomo hoy estos análisis, habiendo actualizado cuestiones de estilo para que hallaran cabida en un proyecto mayor como lo es éste y los acompaño del resto de novelas, anteriores y posteriores, para obtener una perspectiva más amplia sobre la trayectoria y una visión de conjunto superior al que aquél aportaba. Sin embargo, éste también cuenta con una delimitación impuesta, pues si bien incluyo el estudio de *El Sistema* (2016), es esperable que no sea ni mucho menos la última que escriba Menéndez Salmón.

El autor logra llamar la atención de la editorial Seix Barral¹ gracias a la colección de cuentos titulada *Los caballos azules*, que incluye el relato del mismo nombre premiado con el Premio Internacional Juan Rulfo 2003. No obstante, la trayectoria había comenzado antes, con novelas como *La filosofía en invierno*, *Panóptico*, *Los arrebatados* o *La noche feroz*. En ellas ya se señalaban las cuestiones transversales de sus futuras obras, que también había volcado en otros géneros. Algunas de ellas, tras el éxito posterior, han sido rescatadas a través de la reedición. Es el caso, por ejemplo, de *La noche feroz*, originariamente publicada por la editorial KRK, que volvió a ver la imprenta en 2011, en el paréntesis entre *La luz es más antigua que el amor* y *Medusa*. Otras, correspondientes de un modo más evidente a una etapa de iniciación quedan, al menos hasta el momento actual, circunscritas a ese ámbito. Su presencia en esta Tesis es obligada por ser el punto de arranque de problemáticas (si no obsesiones) que tuvieron y previsiblemente seguirán teniendo espacio en la obra del autor. Además, la incipiente calidad que poseen no evita que compartan la contundencia de forma y fondo de novelas posteriores, siendo todas necesarias para obtener una visión de conjunto.

Para ello, abordaré el estudio de cada una de las novelas en particular, estableciendo las dependencias fundamentalmente argumentales y temáticas que las vinculan, siguiendo el orden de primera publicación. La aproximación cronológica es la más honesta dentro de un autor que frecuenta los mismos asuntos esenciales abordados desde ópticas

¹ Así lo constata Elena Ramírez, editora de Seix Barral: “Busqué a Ricardo Menéndez Salmón después de leer *Los caballos azules*. Nada sabía de él antes de que Rosa Regàs me regalara un ejemplar de ese volumen de cuentos publicado por Trea que había caído en sus manos por el mismo obsequioso azar [...] Unos días y un par de llamadas más tarde localicé a Ricardo y le abrí una ventana a Seix Barral con intención de que me diera la oportunidad de leer algo nuevo suyo, de que se asomara para conocerle más.” (2007, 65).

diferentes, pues si bien en algunos casos un tema funciona como principal, no desaparece por completo, sino que actúa como secundario.

Con ello, pretendo visualizar el desarrollo de la novelística, tal como Menéndez Salmón hace con los motivos de fondo de sus obras: explorando los perfiles y aristas que componen la problemática². Para ello, es necesario basarse en obras teóricas que abarcan diferentes disciplinas (Sociología, Antropología, Arte, Historia...) por la naturaleza de los pilares que sostienen a las novelas, profundamente trascendentes e inseparables de la formación universitaria de Menéndez Salmón, quien cursó la licenciatura de Filosofía en la Universidad de Oviedo. Dado que son esas claves las que propician la escritura, pues es la herramienta fundamental para sondearlas, las novelas se muestran como perímetros más adecuados que el relato. Por eso no incluyo aquí narraciones breves, excepto para completar aspectos concretos que hallen su correspondencia en ellas. Del mismo modo, al encontrarse sus relatos desperdigados por diferentes compilaciones y antologías correría el riesgo de desdibujar la trayectoria trazada por la novelística. Sí utilizo aquella bibliografía del autor que bajo la forma de prólogos, conferencias o artículos periodísticos ayuda a completar y aporta luz a su labor en general y ofrece un enfoque más nítido sobre este conjunto que ahora exploro. Éste, compuesto por once obras, es el objeto de esta tesis: *La filosofía en invierno* (1999), *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003), *La noche feroz* (2006), *La ofensa*

² “He defendido siempre la consideración de mi obra como un organismo vivo, que crece y se desarrolla reproduciendo características previas, dadas desde el comienzo, *in nuce*, cuando mi proyecto estaba todavía perfilándose. Mis once novelas guardan un evidente parentesco temático, aunque se hayan amparado bajo estructuras formales a menudo muy alejadas las unas de las otras. Los temas que me interesan no han variado sustancialmente desde que en 1999 publiqué *La filosofía en invierno*. Si acaso, se han acentuado, como si el tiempo presente los hubiera vuelto más urgentes.” (Menéndez Salmón, 2016d).

(2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009), *La luz es más antigua que el amor* (2010), *Medusa* (2012), *Niños en el tiempo* (2014) y *El Sistema* (2016).

Las características de estas novelas lo alejan de aquellos escritores coetáneos que fueron calificados como “Generación Nocilla” o “Afterpop”³, denominación que el tiempo parece haber desvanecido, aun más cuando las cuestiones que aborda son de un signo que él considera incompatible con el predominante: “Estoy convencido de que en otros países no sucede eso. En España la palabra intelectual es sospechosa. El respeto al escritor en Francia aún es mayúsculo, su voz se escucha.” (Menéndez Salmón, 2012h). De ahí que debido probablemente al patrón de novela que ejecuta, a sus intereses, al modo de narrar, al estilo, en resumen, a su modo de percibir el mundo y representarlo, si es que esto es posible, ofrezca un tipo de literatura filosófica, que bordea el ensayo y en ocasiones en él se sumerge por completo, salpicando la narración de metáforas y símiles, de referencias culturales ante las que una lectura sosegada es tan impensable como el agotamiento de las mismas. De todo ello intentaré dar cuenta en las sucesivas páginas.

³ Azancot, 2007.

I. LA FILOSOFÍA EN INVIERNO (1999)

I.1. HISTORIA DE LAS HISTORIAS

La primera novela publicada por Ricardo Menéndez Salmón fue reeditada, tras el éxito de *La ofensa* en 2007 por la misma editorial, KRK, que la había publicado en 1999. Su publicación es fruto del azar, como el propio Menéndez Salmón explica:

Una noche en que tenía una hora libre, subí a mi departamento y me encontré a un compañero, Benito García Noriega, ojeando unos papeles. Eran unas galeradas del *Viaje sentimental* de Laurence Sterne. Descubrimos dos cosas: que él, aparte de catedrático de Filosofía, era el dueño y editor de KRK, y que yo, aparte de un profesor interino del sistema público, había escrito una novela. Benito me pidió que le mandara el manuscrito. Se lo dejé un viernes por la tarde y el sábado por la mañana me llamó entusiasmado. En febrero de 1999, KRK publicó *La filosofía en invierno*. Huelga decir que el libro pasó desapercibido. Hoy no solo ha conocido una segunda edición en KRK, sino que ha sido traducida al francés, lo cual no deja de causarme asombro y un raro sentimiento de gratitud: hacia Sterne, hacia el azar y hacia las viejas y románticas relaciones entre editor y autor. (Guerriero, 2012)

Para esta segunda edición el autor decidió revisar la novela, aunque advierte que “los cambios respecto a la primera edición no han ido más allá de enmendar algunos

excesos, que en nada afectan al tono ni la peripecia del libro” (p. 111)⁴. De la misma manera, esta circunstancia da pie a que Menéndez Salmón confirme la ficción subyacente a algunas escenas (“la mayoría de circunstancias referidas a Spinoza son pura ficción.”, *Ibid.*) y a que reivindique la figura de Spinoza, quien representa para él “un maravilloso esfuerzo intelectual y libertador”⁵ (*Ibid.*).

Sobre esa segunda edición llevaré a cabo el estudio de una novela estructurada en seis capítulos entre los que transcurren dos historias de manera alterna, comenzando por los avatares de Urbano Cervantes, un estudioso de Spinoza, en 1995, y los últimos meses de la vida del filósofo, en 1677.

El título, que aúna ambas historias por transcurrir éstas en febrero o noviembre de los años mencionados, es una alusión a los estudios del propio Ricardo Menéndez Salmón, licenciado en Filosofía por la Universidad de Oviedo. Probablemente sea la novela en la que más explícitamente se trate a la filosofía como disciplina, lo cual no la excluye de las novelas posteriores, que manifiestan en mayor o menor medida esta cualidad.

Los fragmentos de ambas historias están encabezados por la fecha de los acontecimientos que contienen junto con un subtítulo. Así, las partes dedicadas a la historia de Urbano Cervantes⁶, cuya tarea, si no obsesión, es conformar un diccionario

⁴ Para evitar la acumulación de referencias los números de página indicados serán los correspondientes a la novela objeto de cada capítulo. En caso contrario, ofreceré la referencia completa.

⁵ *La noche feroz* (Menéndez Salmón, 2011a, 9) abre también con una cita de Spinoza en la que me detendré en la parte dedicada a esta novela.

⁶ Esta es de las pocas, si no la única, de las referencias a literatura española en la novelística de Menéndez Salmón, quien se dice poco conocedor de la misma y poco identificado con ella. En esta misma novela, cuando Spinoza enseña a leer a su amante, recurrirá a libros de “Quevedo, Cervantes y Covarrubias, los gigantes de la patria de sus antepasados” (p.87).

lexicográfico de Spinoza, tienen lugar en 1995⁷ y los subtítulos serán representativos de su argumento: “21 de febrero de 1995. La jornada de un erudito”, primera de las tres partes, recrea un día cualquiera (aparentemente) de Urbano, en su empeño por sacar adelante su proyecto. La rutina, alterada solamente por el hecho de ser su cumpleaños y el escollo⁸ que supone la definición de la voz “DIOS” en su obra, sería pues atribuible a cualquiera de las otras jornadas que no se relatan. De esa monotonía en el estudio la acción continuará en “22 de febrero. La dictadura del punto de vista”. Se trata de un conjunto de testimonios entremezclados, de varios personajes, sin más orientaciones para el lector que las propias palabras, sus referencias, y en algunos casos la alteración de la tipografía. Como explicación del crimen que se vislumbra en ella, la última parte, con fecha de 18 de febrero, “Hacia cero”, sirve de resolución de la historia.

Por otro lado, las tres secuencias que acontecen 1677, intercaladas con las anteriores, tampoco siguen un orden cronológico. Pasarán del 21 de febrero, (“En otros ojos”), al 4 de noviembre, (“Se vende memoria”), con un narrador testigo de los últimos meses de Spinoza, para terminar el 20 de febrero de 1677, con el filósofo agonizante, a un día de fallecer, cerrando la novela con sus últimos pensamientos (“Habla Spinoza”).

Esta fragmentación⁹ narrativa no será exclusiva de esta obra, sino que se hallará constantemente en novelas posteriores, como si se tratasen de de polípticos. En el caso

⁷ Cabe destacar que Menéndez Salmón redactó esta novela con 26 años aunque lo publicase a los 28 (p. 112). La fecha de redacción se remonta a 1997, y se aproxima a la de la narración.

⁸ El inmovilismo a causa de esa dificultad y también de la propia rutina del protagonista se refuerza más adelante: “Con medio siglo de sudor y arena a las espaldas, con el diccionario detenido, retenido, suspendo en la voz DIOS” (p.26).

⁹ Schifino (2008) considera esta novela como perteneciente “a la etapa de aprendizaje del autor” y cree que uno de sus defectos es la falta de cohesión entre sus partes: “hay sólo símbolos sueltos, partes de un rompecabezas que nunca llega a armarse. Y si las conexiones entre historias son puramente retóricas, la

de esta novela, no se contaría con un panel central necesariamente, sino que las imágenes que se ofrecen en los seis episodios se dan precisamente intercaladas para ofrecer una percepción global. Las alusiones al perspectivismo, que van desde la estructura al contenido, impiden que haya un núcleo, y hacen que sea necesario comprender la obra en su conjunto, entendiendo cada una de las seis piezas como integrantes de una totalidad.

I.2. EL HERMENEUTA DE SPINOZA

El personaje de Urbano Cervantes, cuyo nombre no se da a conocer hasta la segunda secuencia dedicada a él, reside en Ámsterdam desde hace cincuenta días porque consideró que su tarea sobre léxico spinoziano requiere que su residencia se ubique en la ciudad del pensador. Con medios escasos, indirectamente proporcionales a la dedicación que le merece su proyecto, Urbano ofrecerá desde el inicio un perfil obsesivo en lo académico y en lo que a su salud se refiere. Sus hábitos crean un horizonte de expectativas tal que en el momento en el que se produzca el crimen, el lector se plantee su participación en el mismo.

Además de filósofo por su formación, Urbano es principalmente hermeneuta, característica adicional frente a la nómina de protagonistas escritores que pueblan las novelas posteriores. Este oficio, denostado por los demás (“Ni siquiera recuerda el número de chanzas que ha venido soportando desde hace años”, p. 19), implica para él la utilización de un estilo que se suma a las imposiciones que se reclama a sí mismo:

retórica de corte expresionista no ayuda precisamente a la coherencia del relato”. De la misma opinión es Rafael Conte (2008) que explica que junto con *Panóptico*, *Los arrebatados* y *La noche feroz*, estas primeras novelas “no acaban de conseguir la fluidez narrativa necesaria.”

No puede traicionar al gigante del XVII ofreciendo a la imprenta una obra lexicográfica más o menos correcta pero desapasionada, falta de garra, muerta antes de ser concebida. No. Debe entregarse a fondo. Todo su vigor y su tiempo, todo su talento con tal de conducir la nave a puerto seguro y procurar el diccionario por antonomasia. (p. 20).

El fracaso, que lo atemoriza constantemente, (“El negro rótulo en mayúsculas de la voz DIOS se le aparece como una travesía infinita ante la que sus fuerzas flaquearán, un muro ancho y sin fisuras, un oficio de tinieblas, otro más entre los rostros del fracaso.”, p. 19) va parejo a la desilusión que le causa *Ámsterdam*, donde había llegado cargado de expectativas. En una carta a su madre había descrito la ciudad en la que iba a residir como “panorama idílico, prístino, incontaminado, capaz de sorprenderme como a un chiquillo que jamás hubiese visto el mar.” (p.25). La realidad decepcionará su ilusión como ya le había sucedido anteriormente. De este modo conoceremos cómo entre sus ambiciones estuvieron ser crítico de música clásica o poeta, obteniendo en cada caso el oficio de recadero o el juicio negativo de un jurado al que remitió sus versos (pp.32-33). La eventualidad de su labor presente, sin embargo, no está libre de esperanzas de notoriedad, aunque, a la luz de su posición, probablemente se frustren.

Su labor le merece la consideración de “obra cumbre” (p.25), “diccionario por antonomasia” (p. 20) y los temores en cuanto a la pervivencia de su texto son igualmente desmesurados: “siente pánico de no llegar no alcanzar no perdurar en la memoria de su público¹⁰.” (p. 30). Por eso, quizás, se identifica con Spinoza y busca los nexos, a veces nefastos, que los vinculan.

¹⁰ Lo que en la cita de este apartado puede resultar una enumeración apresurada y contagiada por el pánico es un rasgo sostenido en “La dictadura del punto de vista”. El estilo que muestra esta oración es un

La erudición, otro de los rasgos del protagonista refrendado desde el subtítulo de la primera parte, quizás con una pizca de ironía (“La jornada de un erudito”), se torna en superstición cuando se asocia con la hipocondría:

el agua caliente trae a su memoria la figura del pianista canadiense Glenn Gould que sumergía los brazos en el mencionado elemento antes de cada concierto y a su recuerdo añade la tétrica evidencia de que Glenn Gould murió a los cincuenta años víctima de un derrame cerebral y el teme desesperadamente que exista una conexión aún no descubierta por los especialistas entre el agua caliente y los derrames cerebrales a mediana edad o cuando menos una conexión aún no experimentada por el grupo de riesgo correspondiente entre el agua caliente y las visitas a centros de culto religioso por parte de sujetos aconfesionales (p. 29-30).

Hay que recordar que Glenn Gould, además de un genio de la música en el siglo XX, es uno de los personajes fundamentales en *El malogrado* de Thomas Bernhard (1983), una novela sobre la obsesión en el arte, la obsesión por la perfección y el fracaso. Otro ejemplo, en la novela de Menéndez Salmón es la utilización de una chaqueta demasiado pequeña que “jamás podrá abandonar al imperio de la polilla, a riesgo de sentirse llamado a padecer una enorme desgracia” (p.23). Será sin embargo la pérdida de un pañuelo, igualmente elaborado por su madre, lo que le conduzca al infortunio.

Se da también la circunstancia de que su cincuenta cumpleaños, ese mismo 21 de febrero, coincide con el aniversario de la muerte de Spinoza, lo que conecta directamente, aunque sea de forma puntual, con la estructura de la novela y con el

síntoma de la confusión reinante en la segunda secuencia y un antecedente de la misma. Allí se produce un solapamiento entre la turbiedad de los testimonios, su formulación y su procedencia.

momento de la vida del pensador que se recrea. Esta casualidad lo hiere y hasta para describirla retuerce conceptos filosóficos: “Otra innoble burla del Ser¹¹” (p. 21).

Los vínculos que Urbano mantiene con los demás personajes son breves e incluso incompletos. Su madre apenas aparece mencionada y es destinataria muda de sus cartas y de la llamada que hará una vez detenido. La soledad, más allá del hecho de estar entregado a una labor, será protagonista aquí y en otras novelas posteriores (Vladimir, en *El corrector*, Homero en *La noche feroz*, o el protagonista sin nombre de *El Sistema*). Parece que en soledad es más propicia la indagación en el pensamiento del personaje, más aún si está dedicado a una tarea para la que esta circunstancia es imprescindible. Es en ese tipo de escenas cuando se deja realmente entrever su esencia y se admiten rasgos que no aparecerían en la interacción con otros caracteres.

La fobia social que experimenta Urbano tampoco ayuda a perfilar unos rasgos de conducta que lo descarten como sospechoso del futuro crimen. La interacción con los demás, supone un enorme esfuerzo: “sólo pensar en dicha opción y en sus variantes y en sus plurales formas y en las interjecciones o visajes o ademanes o simplemente balbuceos y otros actos locomotivos y/o sensomotrices que comporta agotaría sus reservas de cordura.” (p. 30). Prefiere refugiarse en un “ficticio interlocutor” para justificar “la sorda y casi nunca reconocida labor del hermeneuta, opaco funcionario que consume su vida a través del caleidoscopio del ojo ajeno, añadiendo a penas un granito de arena, una escama de plata, un tirabuzón de jade, a la cabellera insigne de la Historia” (p. 34).

¹¹ Para profundizar en la discutida condición de ateo o creyente de Spinoza, conviene revisar el segundo capítulo, “Dios o la nada” en *Un claro laberinto. Lectura de Spinoza* de Jesús Ezquerro (2014).

No parece tener tales reparos al interactuar sexualmente con Camila, la prostituta que más tarde aparecerá asesinada, quizás porque la situación lleva implícita un código de conducta al que se suman elementos de la novela de policiaca¹²: “De pie, con gesto lento y estudiado (tomado acaso de alguna de las novelas policíacas que conserva en casa [...]) abandona unos billetes sobre el regazo de Camila antes de acariciar su frente con hipócrita ternura.” (p. 41).

Debido a su hipocondría, y pese a la descripción de algunos síntomas, queda por saber cuál es realmente su estado de salud, aunque sin duda hay un componente psicossomático y hasta cierta complacencia en sus males. Así, se precia de la posibilidad de haber sufrido un ataque de epilepsia, “*morbus sacer*, el mal sagrado de la Antigüedad”, o, incluso de haber tenido un “brote amnésico” (p. 24)

De acuerdo con estos síntomas, se admite adicto a las benzodiazepinas (p. 18) y consume barbitúricos con naturalidad. Los fármacos y la palabra son los únicos antídotos de una personalidad tormentosa:

—Nervios— dice casi gritando para combatir al invisible enemigo—. Nervios, son sólo nervios— repite con la débil esperanza de repeler mediante la panacea de la palabra al tenaz, periódico fantasma que habita su conciencia.”, p. 22.

Sólo le calma el arte, especialmente la música clásica, remedio ante el que se siente legitimado para atacar a los remedios médicos: “¿Qué mejor bálsamo puede recetarse que el verdadero arte?” (p. 23). Ni siquiera la indulgencia hacia sí mismo le consuela: “Reflexiona sobre sí mismo y las ocasiones en que a su vez ha sido rechazado, mas no

¹² Esa autoconciencia de la representación aparece igualmente al final de *El Sistema* y en *Niños en el tiempo*, como se verá en los capítulos dedicados a estas novelas.

logra suscitar el bálsamo de la compasión.” (p. 31). Tampoco el narrador parece sentir aprecio por él. Le llega a calificar como “gran mamarracho” tras el encuentro con Camila (p. 41) y lo cosifica (“sus miembros bostezan torpes y lerdos, derrumbados en blandos manojos de carne.¹³”, p. 28).

Preocupado por la posteridad de su obra, obsesionado por su salud, celebra la falta de sueños durante su descanso¹⁴ (p. 28), lo que más tarde se revelará como un signo de fatalidad. Acostumbrado durante las veinte noches previas a la imagen en la que pasea de la mano con una niña “de ojos color violeta, ojos como los de las mujeres que transitan las novelas de Raymond Chandler” (p. 27) hasta acabar en un camastro con una araña sobre el vientre, el sueño esa noche no se repite, para aparecer a continuación en la esfera de lo real en la habitación de la prostituta, al mirar la foto de la hija de ésta, que, de nuevo tiene “ojos color violeta, ojos como los que transitan las novelas de Raymond Chandler” (p. 40). Ante ese solapamiento entre la ensoñación y la

¹³ Aquí puede entenderse como una muestra de degradación por las características del personaje, pero en otras novelas, en otros contextos, no tiene esos matices, sino que se intenta abundar en el extrañamiento o en la contingencia de la carne. La familia de Kurt en *La ofensa* agita sus manos “igual que muñones de carne”, Menéndez Salmón 2009a, 24), mientras que en *Niños en el tiempo*, cuando Antares eleva a su bebé hacia el sol, describe al niño como “masa blanda, cálida y un poco fétida” (Menéndez Salmón 2015a, 46).

¹⁴ Los sueños serán frecuentemente, en esta y en novelas posteriores de Menéndez Salmón, origen de presagios y símbolo de dolor. En *La ofensa*, Kurt, antes del suceso que le mutilará emocionalmente, sueña con un agitado campo de batalla, (Menéndez Salmón, 2009a, 23). Los padres huérfanos de *Niños en el tiempo*, “Por fortuna, no soñaban” (Menéndez Salmón, 2015a, 34). La Academia del Sueño en *El Sistema* proporciona la sustancia T29, fármaco que ofrece “la prevención del sueño para quienes han errado” (Menéndez Salmón, 2016a, 139), con el añadido de que provoca la amnesia en esos mismos sujetos disidentes a los que se intenta recuperar socialmente.

realidad, simplemente, otorga: “Así que el sueño era esto” (p. 41) y lo enjuicia con simplicidad. Justifica pues el sueño con su afición por este tipo de relatos, sin saber aún que él mismo está a punto de adentrarse de lleno en el género.

Además de este homenaje al escritor de novela negra por excelencia, también aprovecha para mencionar a Thomas Wolfe, cuya lectura desestima en ese momento por su intensidad y de una forma irónica también a Thomas Bernhard¹⁵ y Martin Walser, cuyo estilo dice preferir ante un momento anímico más inclinado a “novelitas charco o novelitas arroyo [...] donde ciclotímicos personajes llamados Rudolf o Klaus se pasan semanas enteras sin hacer otra cosa que informarnos de lo nauseabundo y vacío de sus inalterables existencias” (p. 31).

I.3. LA CONDENA ANTICIPADA

La segunda parte, “La dictadura del punto de vista”, comienza con una descripción telegráfica, como la de las fichas policiales:

Urbano Cervantes. Varón caucásico. Nacido de padres españoles en Malabo¹⁶, capital de Guinea Ecuatorial, el 21 de febrero de 1945. Soltero. Sin hijos. Carece de residencia fija en Holanda. Exento del servicio militar debido a una lesión crónica en el hombro derecho. Políglota. Retirado

¹⁵ El autor austríaco será citado con mayor profundidad en *El corrector* (Menéndez Salmón, 2010b).

¹⁶ La familia de Spinoza, que no él mismo, había soportado una errancia impuesta por sus creencias religiosas. Para más información acerca de este punto y de su biografía: *Spinoza y España. Actas del Congreso Internacional sobre "Relaciones entre Spinoza y España"*, especialmente la introducción a cargo de Atilano Domínguez, “España en Spinoza y Spinoza en España” (1994, pp. 9-43).

de la enseñanza en diciembre de 1982 por razones no especificadas. No se le conoce filiación política ni sindical. (p. 65)

La ficha se interrumpe para dar paso, mediante cursivas, a reflexiones desordenadas tanto de Urbano como de Magda, prostituta, confidente de la policía y antigua amante del inspector. De esta manera, al igual que se alternan los episodios de Urbano con los de Spinoza, en esta “dictadura del punto de vista” también se suceden testimonios policiales, la experiencia de la detención descrita por el propio Urbano, y la introspección de Magda.

Además de la enumeración sucinta de los datos de Urbano, se hará un relato de las pruebas recabadas y de los hechos más o menos contrastados por parte de la policía. Se expone también su formación académica (p. 68), se mencionan detenciones e infracciones previas (participación en huelgas ilegales, desorden público, conducción bajo los efectos del alcohol o destrozos urbanos (pp. 69-70) además de un copioso historial clínico en el que figuran enfermedades físicas y sobre todo mentales, intentos de suicidio, e internamientos por voluntad propia (p. 70).

“El español”, como le llaman los investigadores (y como llamarán a Spinoza sus vecinos) está directamente implicado en la muerte de Camila, que ha aparecido en la habitación donde recibió a Urbano con el cráneo “hundido a la altura del occipucio con pérdida de masa encefálica, impacto con trayectoria descendente debido a la acción de un cuerpo pesado antes que cortante¹⁷” (p. 73). Asegurando sentirse “como un personaje

¹⁷ Una imagen similar e igualmente descrita con precisión forense es la de una de las víctimas de Mortenblau en *Derrumbe* (2010a, 28): “Esta vez la pelota se elevó menos y se hundió en el cráneo de la mujer, cinco centímetros por encima del occipucio”. La diferencia entre ambas es que, mientras la primera está contada *a posteriori*, omitiendo el momento del crimen, ésta última relata el crimen mientras

de Kafka” (*Ibid.*) Urbano niega todo, pero el pañuelo que allí perdió y que llevaba bordadas sus iniciales lo inculpa directamente, aparte de los restos obvios en el cuerpo de la prostituta.

El informe policial va tomando matices de oralidad frente a lo que parecía redacción aséptica y así el inspector se permite divagar sobre el caso: “Imagino una fianza alta. En cualquier caso el asunto apesta. Sabios cargados de títulos que se dedican a maltratar ramerás. Un día se les va la mano y todo se complica” (p. 75). Parece que lo está leyendo o relatando a otra persona, o bien que se mezcla con sus opiniones: “Johann rellena fichas con datos inútiles: estatura, color de pelo, peso corporal. Al rato de llegar a la comisaría, el español sufrió un ataque de disnea” (p.80). En cualquier caso, son sólo estos fragmentos del capítulo los que tipográficamente están escritos con letra redonda, mientras que sendos monólogos interiores van en cursiva. De ahí que haya que deducir que el relato policial no sería un monólogo de un personaje, sino la oficialización o la exteriorización de esa versión, que seguramente será la que prevalezca frente a las otras dos que son las correctas.

Sin embargo, los hechos que el inspector anunciaba con una claridad casi concluyente se oponen a la defensa muda, ensoñación por momentos, de Urbano. Su desasosiego y turbación impiden al inicio una incompleta resolución del crimen al propio lector, suspicaz ante el carácter de Urbano y su capacidad de discernimiento por el abuso farmacológico. Por ello será necesaria esa tercera voz, la de Magda.

El juego caleidoscópico de la multiplicidad de voces introduce en consecuencia el tema de la injusticia, elaborando otra conexión tan inesperada como indeseable entre Urbano y Spinoza, quien tuvo más rechazo que reconocimiento en vida. Al igual que

sucede. El carácter de las dos novelas implica tanto la elipsis como la recreación en cada uno de los casos.

También es curiosa la similitud entre los apellidos de ambos asesinos: Mortenblau y Rosenblau.

sabremos finalmente que Urbano no mató a la prostituta, añadiendo, nosotros lectores, un punto de vista favorable al protagonista pero inútil desde nuestra posición, ha sido el tiempo quien ha resultado el principal valedor del filósofo, aunque la estimación de su mérito fuese tardía. Más complicada es la situación de Urbano en este símil. El hermeneuta podría, más que optar a la gloria, verse satisfecho con una correcta resolución del crimen que previsiblemente, siguiendo los códigos de novela negra que él conoce, no se producirá.

El monólogo interior de Urbano comienza cuando los investigadores lo despiertan. Contrasta con el estilo burocrático y en ocasiones afilado del testimonio policial por la sensación de irrealidad que proyecta y su tono simbólico y a veces sugestivo, fuertemente literario: “Descienden sobre mí mientras duermo, maniobrando en completo silencio, buitres de alas desplegadas volando en formación de a dos, vigilantes, escrutadores, implacables carroñeros gravitando entre los meandros del sueño.” (p.65). Es comprensible que dada la irrupción, en mitad del sueño, aún bajo el influjo de los fármacos, y sus experiencias previas con la autoridad, su opinión sea de entrada negativa. La versión de Magda ratifica o incluso empeora la imagen de los policías, especialmente Erik, el inspector. Gracias al monólogo de la prostituta puede confirmarse que es un hombre corrupto, y, lo que más le hiere a ella, ingrato. La percepción de Urbano, casi en sueños, es que el policía tiene “nariz roja y deforme, hinchada por los tragos” (p. 66), hasta llegar a nombrarlos como “Nariz Hinchada y Pasos Furtivos” (p. 67), mientras que él es “sin rostro ni identidad, una ficha en un archivo, un grano de arena en la retina de un caravanero” (*Ibid.*). El temor a la indiferencia académica y su dimensión póstuma ha dado paso a un temor mayor. A partir de la detención, pierde toda esperanza de futuro hasta llegar a insinuar la

posibilidad del suicidio (“por si no queda otro remedio, una capsulita de cianuro disimulada en un empaste”, p.67).

El aislamiento social anteriormente elegido se prolonga hasta un “exilio” (p. 72) de la realidad en el que sólo atiende a sus pensamientos:

me obliga a poner entre paréntesis la realidad del mundo, a pensar en el diccionario y en la voz DIOS, en esa instancia de infinitos atributos que vive en cada rayo de sol que incide sobre la superficie del planeta, que habita en el desorden clamoroso de la lluvia [...] me pregunto cómo es posible que me acusen de asesinar a una prostituta (p. 71)

El panteísmo spinoziano, su filosofía de la inmanencia, se esfuman. La única certeza que tiene es la de haber quedado suspendido en una causalidad adulterada, sin tener la capacidad de reaccionar, pues se sabe condenado de antemano, igual que se detuvo en la voz DIOS sin encontrar una descripción meritoria.

Lamenta, además, en un honesto ejercicio de introspección, su materialidad, su condición de “hombre siempre angustiado ante la evidencia de su carne, sus músculos y sus venas, su estructura celular [...] incapaz de disfrutar de su aquí y su ahora sin antes reflexionar sobre un futuro que a menudo es sólo desarraigo e impotencia” (p. 76).

Su observación conduce incluso a una conmiseración cruda que el autor había reservado para este momento, en el que el protagonista se describe como “peatón químico que escribe sobre filosofía aunque vive de pastillas de colores”¹⁸ (p. 77), evidenciando así la paradoja que le supone su existencia.

También bajo la forma de monólogo introspectivo se introduce el testimonio íntimo de la confidente. Conocedora de los ambientes de prostitución de Ámsterdam y

¹⁸ Jean-Paul Sartre reconoció haber acudido a las anfetaminas para soportar el ritmo de trabajo que se imponía en la redacción de sus obras filosóficas, (Gerassi, 2011).

antigua amante del inspector, le otorga un nombre, lo cual le dota de mayor relevancia aunque sea para poner en contraste el hombre que ella conoció y aquel en el que se ha convertido: “el tiempo ha ido poblando tu rostro de hondos surcos, visajes de maldad, tientos de un arquitecto ruin y despreciable.” (p. 74). Se adivina capaz de resolver el crimen, pero por puro rencor, a sabiendas de la injusticia que va a consentir, calla:

Claro que adivino por qué la mataron y hasta puede que sepa el nombre de quien lo hizo, pero no voy a decírtelo, no voy a malvender lo que me resta de dignidad entre estas cuatro paredes donde, parapetados tras una máscara de altivez, un asesino al que en el pasado quise y un tipejo nauseabundo que teclea en una máquina oxidada, se rascan la sarna del alma” (pp.74-75)

Ella confirma secretamente, para desgracia de Urbano, lo que él sospechaba por miedo. Así, se convierte en agente de una genealogía de la malevolencia, perpetúa su continuidad: “La sangre llama a la sangre, el odio alimenta el odio, la víscera es la emperatriz de la creación” (p.79). La asunción de que el mundo está por completo infectado le sirve de segunda justificación para no colaborar. Extiende, paradójicamente, la injusticia de la que ella misma se siente víctima hacia Urbano y además permite la impunidad del verdadero asesino, Samuel Rosemblaum. Su personaje se traza muy levemente en la última parte, “Hacia cero”. El narrador impone la duda sobre el móvil del crimen, irrelevante según él:

Poco nos incumben los motivos por los que Samuel Rosemblaum parece dispuesto a matar a Camila Bogarde en el plazo de tres días. Moralizar, indagar en el alma de los hombres para sacralizar o satanizar sus acciones, no es el propósito de estas páginas. Convengamos, pues, en que la brutalidad de sus instintos, una deuda de amor jamás saldada y un orgullo despechado resultan argumentos más que suficientes para ejecutar tan macabra tarea (p.97)

Los motivos del asesinato tienen tan poca importancia para el narrador como para aquellos encargados de la investigación, colaborando esta última circunstancia en la constatación de que la falta de sentido determina la realidad. Coincide además con lo expresado por José Colmeiro con respecto a la novela negra:

la inmoralidad de esta sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos [...] y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia. (1994, 62)

La corrupción de la policía no se basaría tanto en el soborno sino en la necesidad de resolver con velocidad un crimen sobre el que ya tienen prejuicios evidentes que no se preocupan por esconder, además de las afirmaciones de Magda.

Acaba triunfando así una visión del mundo irracional, en el que la presencia del desconcierto en el orden supuestamente establecido es evidente. Enlaza además con el absurdo de la existencia expresado por Camus, quien en *Le Mythe de Sisyphe* defendía:

Le monde est peuplé de ces irrationnels. A lui seul dont je ne comprends pas la signification unique, il n'est qu'un immense irrationnel [...] tout est chaos [...] L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est cela qu'il ne faut pas oublier. (1985, 46)

I.4. SEGUNDO HOMENAJE A SPINOZA

El absurdo no entra en principio en el determinismo de Spinoza: “En la naturaleza no hay nada contingente, sino que, en virtud de la necesidad de la naturaleza divina, todo está determinado a existir y obrar de cierta manera.” (1975, 23). Los

capítulos dedicados a su figura se opondrán en estilo, idealizando un pasado¹⁹ en el que al menos se presenta el amor como esperanza.

Al contrario que las secuencias dedicadas a esa primera línea argumental, las inspiradas en Spinoza sí siguen un orden cronológico. En la primera de ellas, “En otros ojos”, se relatará, a través de un joven sin nombre, vecino del filósofo, tanto los amores secretos entre Spinoza y Rebeca, que humanizan al pensador²⁰, como el entorno del mismo joven. A continuación, tras haberse detenido en “La dictadura del punto de vista”, correspondiente al hilo argumental anterior, retoma la historia de Spinoza, ya fallecido, de mano de Hendryck van der Spyck, su antiguo casero, quien, agonizante, rememora lo ocurrido con Rebeca tras la muerte de su amante en “Se vende memoria”. Por último, en “Habla Spinoza” se recurre de nuevo al relato de quien, moribundo, hace un repaso de su vida. Sabiéndose ya condenado, se interroga sobre su enamorada, su porvenir en la Historia de la Filosofía y su obra²¹.

“En otros ojos” comienza pues con el anuncio del fallecimiento de Spinoza, noticia que impacta en la familia de vecinos durante el transcurso de la comida. El hijo mayor comienza de esta manera un repaso por aquellas ocasiones en las que contempló al filósofo e incluso lo siguió, ofreciendo desde la distancia de su posición un retrato en

¹⁹ Martín Schifino (2008) considera que “en *La filosofía en invierno* o cuentos de tema histórico [...] la textura del pasado sobrevive apenas como farsa o estilización. Y estas modalidades no son el fuerte del autor. Menéndez Salmón es mucho más hábil al analizar las superficies brillantes de la posmodernidad.”

²⁰ Igual que dota a Jesucristo de infancia en *Niños en el tiempo*, Menéndez Salmón proporciona amor y pasión a otro mito, esta vez de la Filosofía.

²¹ Entre las biografías noveladas habría que citar como clásicos *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, *Yo, Claudio* de Robert Graves, *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez o *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar.

el que conviven realidad y ficción. No es la única ocasión en la que Spinoza ha sido literaturizado. Señala Luis Manuel Ruiz (2013) una serie de textos que han ficcionalizado al racionalista, con motivo de la publicación de la publicación de *El problema de Spinoza* de Irvin D. Yalom:

De 1837 data el texto pionero de Berthold Auerbach *Spinoza: Ein Historischer Roman*, continuado a finales del siglo XIX por la pieza teatral de Israel Zangwill *The Lens Grinder*, y, ya en 1913, por *Amor Dei: Ein Spinoza Roman*, del propagandista del racismo biológico y futuro nazi Erwin Kobenheyer. Entre las aproximaciones más recientes se cuentan las de Isaac Bashevis Singer (*Spinoza of Market Street*, 1963) y Goce Smilevski (*Conversation with Spinoza*, 2006), o, por citar un par de ejemplos de aquí cerca, Ricardo Menéndez Salmón (*La filosofía en invierno*, 1999) y Juan Arnau (*El cristal Spinoza*, 2012).

Como ya apunté antes, Menéndez Salmón subraya la invención de gran parte de lo atribuido en esta novela a Spinoza, y por ello lo enmarca dentro de lo plausible, es decir, de lo verosímil. Allí encuentra correspondencia con la voz de ese muchacho que no sólo sirve de agente testimonial porque tan pronto describe al filósofo como habla de su propia circunstancia personal: menciona a Otto, su hermano menor, quien enfermizo y débil, temía al filósofo, narra sus primeras experiencias amorosas y hasta insinúa una relación con su madrastra, de espaldas a un padre que no lo conoce en absoluto. Este último extremo encuentra paralelismo en la historia que mantienen Spinoza y Rebeca Eckermann, muchacha casada con un viejo molinero. En ambos casos, los matrimonios son fallidos, según se insinúa, por la diferencia de edad.

Como muestra de ambas relaciones el joven relata, por una parte, un encuentro amoroso de Spinoza y Rebeca que él presencia escondido “ante el demonio amable de la curiosidad” (p. 56) y describe la belleza de sus cuerpos y su amor como “irremediable”

(p. 57)²². Se permite, bajo el recuerdo del ya fallecido Spinoza, notificar que el afecto de los amantes “fue verdadero” (p. 58). Por otra parte, el muchacho ejerce, ante la ausencia temporal de su padre, de cabeza de familia a todos los efectos: “Era yo el primogénito, el momentáneo dueño del hogar, quien estrechaba la cálida fábrica de su esqueleto. Era yo, [...] quien la cobijaba entre mis miedos, quien besaba su nuca, sus hombros, la piel oscura como carbón” (pp. 59-60) mientras rompe a llorar, como si asociara el fin del amor de Spinoza y Rebeca, tras recordararlo con motivo del fallecimiento del filósofo, con final de la belleza.

En lo relativo a Spinoza, aparte del ficticio romance, relata la visita de “un sabio venido de una corte extranjera” haciendo referencia a Leibniz²³. También entre los hechos reales se encuentra la presencia de Hendryck van der Spyck²⁴, su casero, desde cuyo punto de vista se desarrolla el capítulo siguiente. Allí, en “Se vende memoria”, la utilización de un personaje ajeno totalmente a Spinoza queda atrás para acercarse progresivamente a él a través de otro que sí lo conoció.

La injusticia, como ya ocurrió en el segundo capítulo correspondiente a la historia de Urbano, se ofrece como tema principal. Rebeca, embarazada de Spinoza,

²² También señala que “el lenguaje de los hombres no agota el cuadro que mis ojos contemplaron” (p.57), introduciendo muy levemente un tema que será fundamental en las novelas posteriores: la limitación del lenguaje en la expresión de realidades y su utilización, a pesar de ello, como única opción de sustantividad.

²³ Un relato extenso y detallado sobre el encuentro de los dos pensadores y las consecuencias derivadas del mismo lo realiza Matthew Stewart en *El hereje y el cortesano* (2007) donde refiere la pública oposición entre ambos, su secreto intercambio epistolar y efectivamente su encuentro el 18 de noviembre de 1676 en La Haya, justo un año antes de la muerte de Spinoza.

²⁴ Numerosas menciones sobre el alojamiento que le procuró y su velatorio se atestiguan en *Biografías de Spinoza*, compilación de Atilano Domínguez (1995) y obra señalada como fuente del catálogo de posesiones de Spinoza por el propio Menéndez Salmón en su “Nota a la segunda edición” (pp. 111-112)

irrumpe en la subasta de los objetos del fallecido, con el consiguiente rechazo social, que es atenuado por el propio van der Spyck: “—Pero yo ordené que se abstuvieran de hacer juicios. Ni la memoria del muerto ni la vanidad del marido ultrajado se merecían aquello” (p. 84). Así, introduce la figura de Rebeca en un hecho real durante la puja que efectivamente tuvo lugar²⁵ siendo representante de una injusticia que además acaba con la vida de ella y de su hijo, y que se prolonga hacia el hecho ficticio suspendido en una verosimilitud que fuerza el narrador: “Ningún obituario recoge esa muerte con una fórmula sencilla, ningún registro alumbra con el sello de una funcionario eficiente tanta y tanta profunda negrura” (p. 91). Bajo el mismo enfoque se desvela el monólogo de un Spinoza agonizante en “Habla Spinoza”. Entretelado con los fragmentos del inicio de su decreto de excomunió²⁶, que resuenan dolorosamente en su memoria y con los cuales acaba de soñar, junto con personas con un peso específico en su vida que ya fallecieron: Uriel da Costa, filósofo doblemente excluido del cristianismo y del judaísmo, Jan de Witt, líder político brutalmente asesinado, y sus padres Micael y Hanna Débora Spinoza. La memoria, única herencia, es su refugio en estos momentos, (“una patria de la que, al menos, no me podrán desterrar, bastantes exilios he padecido”, p. 103). La pervivencia de su identidad también es un misterio para él, que no para el lector, al igual que el destino que correrá su imaginaria amada. Recordando la volatilidad de la vida, se despide, “ganado de nuevo por el sueño” (p. 107), no sin antes despedirse de la luz:

²⁵ “Los bienes fueron vendidos el 4 de noviembre de 1677, en el lugar habitual de herencias de La Haya, por Rykus van Stralen, subastador oficial, que presentó la siguiente cuenta: «lista de la herencia, a saber, libros, vestidos, vidrios pulidos, etc., que a petición del señor van der Spyck y con la autorización del respetable tribunal de justicia de La Haya, ha sido vendida en pública subasta, en su casa del Burgwal, el 4 de noviembre de 1677, y cuyos bienes habían pertenecido al bienaventurado Benedictus Spinoza, etc.»” (Domínguez, 1995, 141).

²⁶ Aparece completo en Domínguez, (1995, 186-187)

“Transparente araña, se balancea en las paredes, y justo antes de extinguirse tiembla como una luna temblaría en los pozos.” (p. 107). Mediante el símbolo de la araña enlaza, al igual que lo hacía Urbano con pesadilla y realidad, con el sueño de la muerte.

II. PANÓPTICO (2001)

II.1. EL MAL Y LA LOCURA

La segunda novela de Ricardo Menéndez Salmón confirma que el tema del mal no se ciñe a las tres novelas con las que se acercó a un público mayoritario²⁷. Frente a *La filosofía en invierno*, en la que situaba al mismo tiempo la acción en un pasado remoto y en una época actual, *Panóptico* se encuadra en un ambiente europeo en torno a 1940, al que volverá a recurrir en *La ofensa*. Hay únicamente una referencia a la posibilidad de que la Segunda Guerra Mundial se esté produciendo: “Todo el país, hasta alcanzar el mar, debía estar en poder de la pálida invasora.” (p. 39). A pesar de ello, el lugar donde tienen lugar los hechos, la provincia de Zwinglia, y toda la toponimia nombrada es ficticia (las montañas gemelas de Carnalia, el río Letzte, las esclusas de Trevanian, los Siete Puentes de Hierro, el pueblo llamado Huss) pero remitiría a Centroeuropa.

Compuesta de nuevo por diferentes textos, la novela está dividida en ocho capítulos que integran narración omnisciente, diario personal e informes médicos y

²⁷ Así lo expresé en *La trilogía del mal de Ricardo Menéndez Salmón*: “Conviene señalar que aunque usemos este nombre genérico, formulado por la crítica, para referirnos a este conjunto de obras, y aunque sea cierto que pese a sus diferentes manifestaciones sea el mal el principal vínculo entre las tres, no es un tema que Menéndez Salmón haya explotado exclusivamente en ellas.” (Martín Bernardos, 2011, 5).

burocráticos marcados por la excepcionalidad del caso. Cada uno de ellos va precedido por un título que en muchos casos anticipa el devenir del argumento o el tipo de texto que contiene: “El viaje”, “Bosquejo de un juicio”, “La noche de Winter”, “Los prodigios del día”, “Diario de sesiones”, “Visita a los niños muertos”, “Westenra enloquece” y “El informe Schumann”.

La locura será uno de los temas fundamentales de la novela, pero no por su exploración sino por su cuestionamiento como categoría. Así Menéndez Salmón al comentar ésta novela y la anterior señala:

Mis dos primeras novelas, *La filosofía en invierno* y *Panóptico*, abordan, respectivamente, los temas de la hipocondría [...] y de la locura, de donde se puede colegir el universo de intereses que por aquel entonces informaba mi trabajo. Ambas novelas, sobre todo la segunda (evidente ya desde su título), remiten al universo foucaultiano y a su estudio de la enfermedad como espacio liminar entre lo correcto y lo prohibido, lo público y lo privado, lo sancionado por la sociedad como legítimo y lo censurado por esa misma sociedad como despreciable, además de su análisis de los espacios (asilos, cárceles, manicomios) donde se encierra, domestica y reglamenta el comportamiento de ciertos sujetos extraños (locos, mendigos, suicidas) que infectan el corpus social. (2008d)

La enajenación también se anuncia desde los paratextos²⁸ mediante la cita del *Fedro*:

²⁸ No es casual que también cite a Bruno Schulz, escritor polaco que en su relato “El sanatorio de la clepsidra” publicado en 1937 (que en ocasiones también se encuentra traducido bajo el título “Sanatorio bajo la clepsidra”) recrea el extraño viaje del protagonista hacia el psiquiátrico donde está ingresado su padre.

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos. (Platón, 1992, 246a)

Esta referencia apunta al acercamiento profano que realiza el protagonista, Westenra, a la locura, o a lo que él concibe como tal desde su dedicación a la psiquiatría. Acude, en lugar de la poesía, al mal, y será efectivamente esa aproximación negligente y ambiciosa la que le hará sucumbir ante el “inspirado y poseso” Winter, el agente de la abyección de la obra. La novela, pues, gira en torno a estos dos caracteres. El primero, psiquiatra, deslumbrado ante la prosa y la oratoria de su antagonista, un acusado de asesinar a cuatro niños, busca que no sea condenado a muerte y poder mantenerlo en el sanatorio que dirige para así tener acceso a un personaje tan fascinante. De la relación que van entretejiendo se derivará el progresivo acercamiento de Westenra al horror, una travesía para la que no hay retorno y que ejemplificará la imposición del mal no necesariamente frente al bien, sino a las falsas promesas del progreso y la razón. Una vez completado el recorrido, el doctor terminará por ser paciente del que un día fue su propio sanatorio, dejando abierta la puerta a uno de los temas subyacentes: la simplificación del mal como locura y no como elemento inherente al hombre conduce a una interpretación errónea del mismo, ya que la abyección escapa a los límites fijados entre loco y cuerdo, al igual que lo hace entre los opuestos racional e irracional, culto e inculto o integrado y marginado. Por tanto, tomando a Platón como referencia a raíz de la anterior cita, sus correspondencias entre inteligencia, bondad y la belleza quedan absolutamente anuladas en favor de una lectura nietzscheana:

En *Panóptico*, intenté rastrear, a través de la historia de un inadaptado (un mendigo pederasta, con rasgos de genialidad en su escritura) esta arqueología foucaultiana de la enfermedad mental como construcción hecha por los detentadores del poder y por los dueños del discurso -si es que poder y discurso no son una y la misma cosa para preservar sus paraísos naturales y artificiales. En el texto, enfrenté a mi mendigo (de nombre Westenra) con un psiquiatra (de nombre Winter)²⁹ para oponer dos cosmovisiones del mundo y dos modos de actuar dentro de él: lo dionisiaco frente a lo apolíneo, lo irracional frente a lo racional, lo invasor frente a lo comedido, lo inútil frente a lo pragmático, lo audaz frente a lo morigerado, lo insólito frente a lo cotidiano. (Menéndez Salmón, 2008d)

II.2. LA NEGLIGENCIA DE LA SOCIEDAD.

Westenra subestima el mal, pero el resto de la sociedad, al tratarse de un asunto tan turbio, no permanece al margen, formándose, a lo largo del proceso judicial “dos bandos feroces e irreconciliables: quienes veían en Winter un asesino frío y calculador, un tullido moral sin escrúpulos, y quienes adivinaban en su persona la inmarcesible presencia de la locura, diamante de exquisitas facetas.” (p. 29). Se evocan así dos maneras diferentes de enfrentarse al monstruo. Por un lado, el rechazo absoluto ante sus actos y, por tanto, el apoyo a que pague sus crímenes con su vida; por otro lado, la fascinación que despierta una figura paradójica en la que conviven terror y sublimidad. En cualquier caso, su personaje es síntoma de debate público por la atención mediática que reclama un asunto tan escabroso. La indiferencia no es una opción para una sociedad que puede medirse por las reacciones que en ella suscitan este tipo de temas: “En efecto, el caso Winter fue el fiel reflejo de las virtudes y carencias de una república

²⁹ Los nombres de los protagonistas están intercambiados por error.

hastada de conquistas técnicas aunque pletórica de pánico, exhausta de ciencia pero hambrienta de sabiduría, saciada de humo mas nostálgica del fuego” (p.28). La mediatización del horror, aunque el marco temporal sea anterior a la época actual, es al mismo tiempo síntoma de un progreso infértil, centrado en lo tecnológico y no en lo humano que conlleva la incapacidad para comprender lo que el personaje de Winter simboliza. Entre las lecturas que oscilan entre la de villano absoluto o enajenado genio abyecto, triunfa oficialmente la segunda, pues no es condenado a muerte. Enseguida la sociedad olvida su caso y se centra en la observación de otros escándalos. La figura de Winter permanece en el relato gracias a la mediación del psiquiatra Westenra, quien también ha optado, al parecer de forma temeraria, por conceder al asesino la categoría de desequilibrado brillante. En el segundo capítulo, “Bosquejo de un juicio”, se repasa el proceso judicial de Winter y al mismo tiempo se describe la personalidad y los intereses del psiquiatra que justifican en parte la atenuación de la condena. Así, como miembro de esa sociedad que antes era criticada, hallará Westenra un borrador de su propio carácter, el cual determina el devenir de los acontecimientos y de las futuras acciones de Winter no ya en relación con la sociedad, sino en relación con el propio doctor.

Si el psicópata escapa a una condena mayor es debido a la negligencia de un juez, en lo que supone una reprobación más a un sistema incapaz de ser limpio y justo. Westenra, conocedor de las debilidades del ser humano en general, y del juez Aloysius Stanislaus Sombart en particular, decide sobornarlo mediante agasajos y prostitutas, para inclinar la balanza hacia una sentencia positiva.

El narrador esgrime como otros condicionantes de la decisión del magistrado las capacidades artísticas del acusado, la ausencia de hijos del juez que justificaría su menor sensibilidad hacia los supuestos crímenes y los orígenes humildes que ambos comparten

y por los cuales Sombart empatiza con Winter. A todo esto se suma una ausencia de pruebas materiales que imposibilitan una resolución contundente.

Dejando al lado el perfil arbitrario del sistema legal y jurídico, el narrador censura con dureza a aquellos otros miembros de la sociedad, entre los que se encuentra el propio Westerra, (provisto de “la lupa deformante del ansia de dominio”; p. 29) que se creen depositarios del destino de la misma:

Los ingenios libres y cínicos, los titanes con palco en la ópera [...] los padres de familia que juegan a ser jueces y policías de las costumbres, los próceres que creen poder agraviar al resto del mundo porque jamás les ha faltado un plato de sopa caliente sobre la mesa [...] toda esa cáfila de gentes de bien, inmiscuye a menudo las fauces de su voluntad, los olfatos de su ocio, los puños de sus espléndidos talonarios, en las vidas de individuos arrebatados por el germen de la violencia, las injusticias de cuna o el más puro de los satanismos. Fango y sublimidad, fugacidad y esencia, excremento y belleza se tienden así la mano en un carnaval de máscaras hipócritas. (pp. 27-28)

Ninguna faceta de la sociedad, sea cual sea el objeto de la lente del narrador, reúne dignidad o merece un calificativo esperanzador, y aunque no se menciona explícitamente, la negligencia que se infiere de ello no provoca pero sí facilita la aparición o la permanencia del mal. No se pretende con ello hacer una defensa de la pena de muerte para los individuos abyectos, ni es el caso de esta novela, pero sí que se advierte sobre aquellos comportamientos ligeros e inconscientes que facilitan que la figura que encarna al horror engulla a aquellos que se le acercan.

II.3. EL LÚCIDO ENAJENADO

Si el capítulo anterior servía para determinar la personalidad ambiciosa e inmoral del doctor, el siguiente, “La noche de Winter” resultará reveladora para conocer más detalles del agente del mal. Quizás sea, junto con Homero de *La noche feroz*, el representante más perfilado de todos los depravados de la novelística de Ricardo Menéndez Salmón hasta la fecha. Más nítido que Mortenblau de *Derrumbe*, es capaz, gracias a sus conocimientos sobre el ser humano y su comportamiento (quizás mayores a la postre que los del psiquiatra), de trazar unos principios actitudinales coherentes con sus actos.

Su aspecto físico contrasta con su maldad, ya que además de envejecido, es de pequeña estatura. La primera imagen que se ofrece de él, filtrado a través de los ojos de Westenra, es la de un indigente prácticamente desvalido, lo cual se opone a su timbre de voz “cavernoso y recio, impropio de su físico, como si un coloso hubiese prestado su laringe al cuerpo de aquel hombre diminuto, que a duras penas alcanzaba el metro cincuenta de estatura”³⁰, (p. 17). Su voz, cauce de su palabra y por tanto de su genialidad, es su herramienta para acercarse a un Westenra ya de por sí deseoso de ser su confesor y de indagar en su mente. Si ya durante el juicio esta capacidad, elevada a la categoría de arte había obrado a su favor (“Su prosa, como confirmaron quienes tuvieron acceso al diario del juicio, era espléndida, y la profundidad de su mirada, digna de un gigante del siglo.” (p. 30), no desaparecerá en su intento por inocular mayor interés del que Westenra ya tiene. Esta facultad, de la que se sabe de sobra poseedor, manifiesta un amor por la palabra misma, su única lealtad, que al mismo tiempo la

³⁰ La voz de Homero, de *La noche feroz*, “posee una musicalidad cavernosa que le hace temblar” (Menéndez Salmón, 2011a, 33). Stalin, dibujado en *La luz es más antigua que el amor*, también presenta esta cualidad: “Hay un eco cavernoso en lo que dice” (Menéndez Salmón, 2012a, 152). También puede recordarse que en *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad, Kurtz, que ha ido más allá del bien y el mal en la condición humana, se caracteriza sobre todo por su voz.

convierte en conducto del mal. Así, mediante un narrador omnisciente que, al menos durante la descripción de su perfil ofrecerá la versión más cercana de Winter, éste reflejará la ofensa que supone para él que la sociedad que le señala con el dedo haga uso del verbo para justificar lo que tienen un nombre claro:

que disfrazaran su vesania con el manto de las bellas palabras, hasta empodrecer el lenguaje, era algo que espantaba a su inteligencia. Winter desconocía esa pasión por la falacia, porque él *amaba* las palabras; las había amado desde siempre, como una vocación crecida en su pecho de forma indisciplinada, diáfana como el guijarro que nuestros pies acarician en la playa de la infancia. (pp. 42-43)

No siempre fue así, ya que en un inicio se sirvió de ellas como refugio. La explicación del origen de este amor sirve de excusa para mencionar el hecho de que fuera objeto de burlas y maltrato físico durante su infancia, momento en el cual aún no se observa ningún rasgo asociado a la maldad. Tanto es así que casi se contempla el inicio del dominio de la palabra en clave beatífica:

bajo las mantas del hospicio vio dibujarse una palabra sobre su frente, como si un índice de luz lo hubiera tocado; la palabra era *semilla*, y fue el primer amor de su vida, al punto de que la pronunciaba en el refectorio y en los patios, en las letrinas y en la sala de juegos, mientras la gobernanta le golpeaba con varas de fresno y el resto de comensales se burlaba de su estatura. (p. 43)³¹

³¹ Anteriormente, durante la descripción del juicio, se menciona cómo la herencia quedó descartada como origen de su genialidad, al igual que la posibilidad de que hubiese sido adquirida. Por ello, en su faceta artística, se le denomina como “una incógnita imposible de despejar” (p. 33).

Tras comprender la importancia de su don, el narrador dice que fue “platónico más por negligencia que por inspiración, había fantaseado con un reino inmaterial en que la idea hecha verbo era infinitamente más bella que los objetos que nombraba”³², (p. 43). Toda teoría idealista queda devastada al igual que ocurría con la creencia social en la razón. Por ello, aunque se exprese en muchas ocasiones en términos filosóficos, acabará utilizando como herramienta aquello que le había sido otorgado como un don: “cuando al fin aprendió que la palabra era un mero artificio, y que la función ontológica de todo lenguaje era fruto de una mera convención, su alma ya se había corrompido en el légamo de los trabajos y los días.” (p. 44). Pese a todo, seguirá profesando un amor por el lenguaje por ser el arma más poderosa que posee para sobrevivir que va parejo a la asunción del sinsentido lo cual permite que pueda resistir frente a los diferentes avatares al contrario que el resto de los que le rodean. Su capacidad de adaptación al medio gracias a la eliminación de los grandes ideales le proporciona a él, y por extensión al mal, del que es representante, la inmunidad del que se sabe por encima de toda ética, a la que juzga, al revés que sus coetáneos, como inexistente o bien mecanismo formulado con otros fines . Por eso “no le molestaba que le hubieran tratado como a un criminal, pues acataba que toda autoridad existe única y exclusivamente para ejercer la disciplina de la violencia” (p. 42). Asumir el nihilismo, adaptarse, comprender la verdad del mundo sin oponerse ni establecer paliativos le hace triunfar frente a aquellos que se sirven de estos remedios para afrontar la existencia.

A pesar de todo esto, su perfil no es maniqueo, aunque su tendencia sea obvia mediante el cumplimiento de sus instintos despiadados. El personaje padece porque de

³² La inversión del platonismo también es patente en la descripción que se hace de Winter mediante el siguiente símil: “como si un irónico demiurgo, tras una noche de alcohol, delirio y disipación, hubiera creado del capricho de su voluntad aquel fenómeno de corazón airado.” (pp. 31-32).

no haberle dotado con la capacidad del sufrimiento, simbolizaría lo contrario de lo humano y por consiguiente, sería menor la advertencia ofrecida: “de pronto le lastimó cierto sol juvenil que jamás volvería a besar sus ralos cabellos. [...] Pero no supo llorar. No había lágrimas que mostrar al mundo” (p. 40). Winter ama profundamente su vida y acepta la abyección de la que es agente de manera paralela³³. Por ello estos rasgos humanizantes son atribuibles a su propio código de conducta inmoral, como opción humana que es, aunque la maldad tenga preponderancia por su carácter y por lo precario de su salud:

Dos oscuridades pugnaban por confortarle, mas en ninguna hallaba las delicias de un tósigo amable: la negrura externa, que crecía a sacudidas, como una marea furiosa, para poner ante su vista herrumbe de estrellas, mascarones de hiel, un paisaje repleto de toallas y niños rubios; la negrura interna, trepando por las ramas de su terco esqueleto, jugando a ser la matrona de su ruina física. (p. 42)

Menéndez Salmón conforma así al personaje porque de otro modo quedaría restringido, polarizado, y esa exclusión, la restricción de su condición sería negligente, como demostrará el devenir del argumento. También la creencia de ser aquello que parece, un pordiosero desamparado, sería errónea aunque se maneje como posibilidad:

³³ Contrasta con el perfil hipócrita de Westerra, quien se refiere a sus pacientes en su diario como “subnormales y monstruos que me narran su locura como quien charla de gusanos de seda con un entomólogo, purgando en mis oídos lo que la sentina de sus hediondas almas rebosa” y explica a continuación su forma de supervivencia en el psiquiátrico: “Sigo, pues, vivo y consciente, entre fármacos y prostitutas que me visitan un viernes de cada dos, escoltadas por un sonriente cochero con sombrero de copa, llegando igual que arañas vaporosas a sacudirme la roña del cariño, a exprimir de mis pobres huesos el último aliento de hombre que encontrar puedan entre tanta ignominia” (p. 79).

La resaca del opiáceo le hacía tremar de angustia, barajando olas crueles en las playas de su carne; la cabeza, como una víscera ya vieja, encerrada en el cuenco de las callosas manos. Cualquiera que hubiese visto su cuerpecillo menguado y enfermo, tendido sobre el severo catre de hierro, habría experimentado el mordisco de la piedad. (p. 37).

Como señalaba antes, el destino le es favorable, y él aprovecha esa circunstancia. Privado de libertad, es capaz de amoldarse a este estado gracias a la palabra y a su inteligencia. La adaptación al ámbito también es característica del mal y uno de los secretos de su triunfo. Así, el lector podrá conocer que Winter ya había sido internado previamente en el sanatorio: “La reclusión de Winter duró medio año. En tan corto espacio de tiempo, el imperio de la química se adueñó por completo de su cuerpo. Allí aprendió que, para seguir vivo, el hombre es el único animal que necesita aturdirse a conciencia”³⁴ (p. 40).

II.4. FILIACIONES GÓTICAS

Como decía antes, que Winter sea abyecto no lo convierte a él en el mal. Esto lo señala el narrador de entrada. Así, al observar las idas y venidas de la nieve, que tan pronto cae abundantemente como desaparece, Winter se muestra tan asombrado y asustado como cualquier otro (“descubrió con el pavor de los recién desembarcados que la nieve había desaparecido de la faz de la tierra.”. p. 45). El resto en cambio no duda en asociar su presencia con ese misterio: “La ausencia de nieve les parecía una nueva

³⁴ Se menciona también el consumo de láudano, preparación que contiene opio, por parte de Westerra (p. 49), así como los desmanes que presencié Winter en su primera estancia en la Casa de los Zurdos en 1905, momento en el que ocurre una desgracia por el consumo de cocaína entre los residentes, (p. 41).

También en *La filosofía en invierno* el protagonista recurría a los fármacos para permanecer estable.

fechoría del demonio que Winter animaba en sus entrañas” (p. 47); “Las idas y venidas de la nieve habían causado una profunda conmoción. [...] tampoco dudaron en identificar su persona con la causa eficiente del raro prodigio” (p. 48). Éste es uno más de los elementos que confieren al texto contundentes filiaciones góticas. Entre ellas están las acertadamente señaladas por Rebeca Martín con respecto a *Drácula* de Bram Stoker:

Westenra es el apellido de Lucy, la inolvidable vampira de Stoker. Asimismo, el psiquiatra de *Panóptico*, como el doctor Seward en la obra de Stoker, recoge en un diario sus impresiones sobre el paciente. Por último, el viaje de los funcionarios que custodian a Winter hasta la Casa de los Zurdos tiene un cierto aire de familia con el que emprende Jonathan Harker al castillo de los Cárpatos. (2011, 176, n. 40)

Igualmente indica la relación entre *Panóptico* y “Vampiros en Weimar”, relato de Menéndez Salmón (2008a) en el que los personajes Bernhard y Renfield mantienen una relación similar a la de Westenra y Winter, (Martín 2011, 175-176). Me atrevería a ir más allá y a mencionar también al doctor Frankenstein como inspiración de Westenra. En este caso, más que desafiar a la naturaleza jugando a ser Dios como el “moderno Prometeo”, ejemplificaría el desacato que supone el acercamiento a lo insondable: “Adivinaba así el coste de su condena, el precio a pagar por sus ansias de conocimiento.” (p. 107).

Los otros elementos del texto que abundan en la novela gótica y que son ejemplo de los alargados brazos del mal serían los ataques continuos de lobos (“cosa insólita en estas latitudes”, p. 21). Incluso cuando los vecinos del vecino pueblo de Huss consiguen abatir alguno, la naturaleza, a través de la meteorología, les advierte de su inferioridad. Después de haber clavado en una pica el pellejo de uno de ellos, el viento lo hace caer

de nuevo al suelo: “Burlándose de la astucia humana, el viento arrojó su lengua contra el negro sudario del lobo.” (p. 52). A la serie de acontecimientos inexplicables, además del viaje que ya era señalado antes, de meteorología más que adversa, insólita (“El cielo se apagó por completo [...] Las tinieblas nos cercaban. [...] A mitad de trayecto, comenzó a nevar con profusión [...] la temperatura descendió con una brusquedad capaz de espantar al mayor de los escépticos.”, p. 23), está el regreso a la ciudad de los dos hombres que habían cumplido el encargado de custodiar a Winter hasta la Casa de los Zurdos. Uno de ellos, llamado Z. cae fulminado y muere a causa de una apoplejía fulminante.

Por supuesto, la presencia del bosque como lugar del crimen, no queda libre de todo el misterio que encierra. En contraste con el psiquiátrico que lleva implícita la racionalidad de lo creado por el hombre (aunque finalmente no sea así), el bosque se erige como espacio idóneo para que el horror tenga cabida. De esta manera, en el periplo casi ciego del doctor Westenra hacia el lugar donde los niños están enterrados, el doctor rememora para sí la historia en forma de leyenda del naufragio del Astrolabe, navío francés que desapareció en el siglo XVIII en el transcurso de una expedición³⁵. Las formas del bosque evocan posibles fragmentos del navío y cree escuchar incluso a la tripulación, que le previene:

como si los muertos, a través del lenguaje universal del padecimiento, estuvieran en condiciones no sólo de salvar las barreas del tiempo y el espacio sino de hacerse escuchar por sus compañeros de destino, como si, avergonzados de su olvido como de un estigma horroroso, los

³⁵ Para más detalles sobre el misterio que sigue suponiendo hoy en día tanto la expedición como las incógnitas posteriores existen dos obras fundamentales: *Au-delà d'un naufrage. Les survivants de l'expédition Lapérouse*, (Galipaud y Jauneau, 2012) y *Le mystère Lapérouse ou le rêve inachevé d'un roi* (VV.AA., 2008).

incorpóreos navegantes poseyeran el don de advertir, al modo de arrebatados videntes, de los peligros que aguardaban a los incautos que se adentraban en los paisajes del horror (p. 97)

En la creación de un ambiente de terror, colaboran las reacciones que presentan los animales (“Los caballos enloquecieron. Pifiaban como demonios”, p. 24) y la naturaleza, personificada en beneficio del horror (“La nieve, como una doncella siniestra, dibujaba pétalos blancos en las desnudas ventanas. Un viento cruel aullaba sobre los tejados”, p. 17). Tampoco es motivo de tranquilidad el espacio de reclusión que es el psiquiátrico, alejado de la ciudad. En este caso hay una reescritura de lo que sería el espacio de la novela gótica al uso:

El espacio de las novelas góticas presenta, asimismo, la particularidad de ser siempre doble: el espacio de la opresión, por un lado, en el que el personaje sufre una gran ansiedad e inquietud ante el medio hostil que le rodea, y el espacio de la protección, por otro, que genera sensaciones más satisfactorias y placenteras y en el que los mismos personajes ven paliadas todas sus ansiedades y angustias. La imaginería gótica reconoció el valor de este artificio literario y tomó el castillo y el convento [...]. (López Santos, 2010, 280)

El espacio de protección queda descartado desde el momento en que la mayor parte de la acción transcurre en un psiquiátrico en el que hasta los trabajadores se amotinan. A la reclusión de los pacientes se suma la reclusión de los que allí los atienden. El sanatorio *per se* promueve la sensación de irracionalidad, pero el bosque que circunda al centro es igualmente subyugante, confuso y finalmente, cómplice de la abyección. La ciudad, solamente enunciada durante el relato del juicio, tampoco aporta síntomas de racionalidad, al estar únicamente representada bajo la justicia caprichosa y una sociedad

marcada negativamente. Ningún espacio será refugio, ni en ésta ni en ninguna de las obras que tengan el mal como temática.

Por otro lado, el trayecto errante de Winter, que aparece mencionado puntualmente –Sicilia (p.61), Mallorca (p.63), Génova, (p.71)– tiende significativamente al sur, con el que él se identifica: “Los norteños no verían sus ojos sucios por culpa del recuerdo” (p. 40). Existe, incluso, un paralelismo entre esos dos ámbitos (norte y sur): “Pensó en Grecia y en Marruecos, en las islas de España, en todos aquellos lugares que había visitado décadas atrás, peregrino del vicio, antes de rendirse definitivamente a la tutela de la molicie” (p. 39). También en esta ocasión, se recogen algunos rasgos del villano de la novela gótica en relación con su origen o con los lugares donde había llevado a cabo sus fechorías:

Las características del malvado son otro ejemplo de elemento popular recogido por la novela gótica. Se nos presentan, en la mayoría de los casos como grandes pecadores, rebelados contra la ley y la moralidad de la época, aunque están rodeados de un aura de atractivas sugerencias satánicas. Sus actos son horribles pero siempre tienen un sentido de culpa que les lleva muchas veces al arrepentimiento en el último minuto. El anti-héroe gótico tiene muchos de estos rasgos, aunque a él se le añaden otros como la religión, la capacidad de invocar lo sobrenatural, y lo maligno, y su escenario se situaba fuera de Inglaterra la mayoría de las veces. Era más digerible literariamente para el gran público que los actos cometidos por estos anti-héroes se realizaran lejos de su hogar, que siempre quedaba a salvo del mal. (García Iborra, 2007, 152)³⁶

Habría que eliminar en todo caso el sentimiento de culpa o el arrepentimiento en el personaje de Winter. La representación del sur de Europa como territorios menos desarrollados que el norte, en los que tenían cabida desmanes varios, queda anulada a

³⁶ Ya en *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, la religión católica y el sur están relacionados con el mal, casualmente coincidiendo con puntos de vista de la propaganda de algunos grupos protestantes.

partir de la descripción de las costumbres de los habitantes del norte, condensadas en el ambicioso y corruptor Westenra, que es síntoma de una sociedad cuyo progreso se ha limitado a disciplinas técnicas y se cree moralmente superior a los monstruos que alberga, a los que es incapaz de hacer frente debido a haberse erigido como civilización evolucionada frente al resto. Nótese que el apellido del doctor, “Westenra” también hace referencia a Occidente, en su oposición con el sur. Por ello representa la civilización frente a un Winter (*invierno*) que representa la naturaleza, y por tanto, lo no civilizado.

II.5. LA FULMINACIÓN DEL PLATONISMO

La relación que ambos establecerán tendrá dos intereses casi encontrados, aunque con aspectos convergentes. Para Westenra, Winter supone una oportunidad de adquirir renombre si es capaz de hacerle confesar el asesinato de los cuatro niños y el paradero de los cadáveres. Winter, por su parte, parece necesitar, a ojos del psiquiatra, un confesor, sin embargo, es de sobra conocedor de la fascinación que ejerce sobre él y también del tipo de persona que representa (que coincide con lo expresado por el narrador) lo cual le otorga una ventaja considerable: “su benefactor no le desagradaba; muy al contrario, advirtió con placer la huella del cinismo cincelada por los sabios martillos de la edad en las comisuras de sus labios de galán de época, un visaje tranquilizador como ciertos pecados veniales.” (p. 38). Su capacidad para trazar perfiles está, al menos, a la altura de la del psiquiatra. Por ello, en la primera conversación que establecen, en el capítulo titulado “Los prodigios del día”, Winter le aborda directamente así: “– ¿Cree usted en la existencia del Mal, doctor?” (p. 49). El doctor le responde afirmativamente y comienzan una conversación que le sirve al psiquiatra para

establecer la inteligencia de su paciente (“Aquel despojo *sabía*, por sus labios no hablaban el tedio ni la desidia.”, p. 50)

Por su parte, Winter hace toda una declaración de intenciones:

El Mal sólo se puede cometer desde la ignorancia, jamás desde el conocimiento. Un hombre sabio está condenado al Bien, ésa es la gran paradoja de su excelencia. Por eso cuando el hombre sabio comete algún acto que escapa a la comprensión de quienes le rodean, los ignorantes lo interpretan como una caída, un error, una concesión a lo siniestro, y a falta de otros mecanismos se inventan la palabra locura. (p. 51)

Así, elimina de nuevo las correspondencias platónicas entre sabiduría y bondad y reformula la locura como acción incomprensible por los ignorantes, no como patrimonio del mal.

En el siguiente capítulo, “Diario de sesiones”, Westerra relata, del 4 al 22 de diciembre, los progresos en el acercamiento a Winter, sus impresiones al respecto y los eventos más o menos destacados del día a día del psiquiátrico, a la vez que introduce referencias a su propia vida, sobre todo alusiones a su esposa.

Entre sus propias opiniones, incluye fragmentos de escritos de Winter, bien porque los haya encontrado entre los papeles del paciente, bien porque él se los haya suministrado, provocando la existencia de un testimonio dentro de otro. Si el 4 de diciembre el paciente de la celda contigua a la de Winter se suicida, éste escribe en una servilleta³⁷:

³⁷ Con leves modificaciones, este mismo texto aparece en *La luz es más antigua que el amor* referido esta vez al suicidio de Mark Rothko: “Al quitarse la vida, Rothko estaba afirmando, de forma indirecta, su apego a la existencia. El suicidio es la máxima expresión de la voluntad por perdurar. Cuando Rothko se arranca su tiempo y su cuerpo testimonia, de modo irrefutable, que hubiera deseado habitar otro tiempo y otro cuerpo. Cada suicida resuelve así las antinomias entre eternidad y temporalidad, espíritu y materia,

Al arrancarse la vida, ese pobre diablo estaba afirmando, de forma indirecta, su apego a la existencia. El suicidio es la máxima expresión de la voluntad por perdurar. Cuando Egon K. se arranca su tiempo y su cuerpo testimonia, de modo irrefutable a mi entender, que hubiera deseado habitar otros tiempo y otro cuerpo. Cada suicida resuelve así las antinomias entre eternidad y temporalidad, espíritu y materia, necesidad y libertad. Un hombre no se quita la vida porque el mundo o el resto de seres humanos le repugnen, sino por el dolor que experimenta al no poder encarnarse en otro pedazo de carroña distinto al que le ha tocado en suerte conservar. No dudo que bajo el rostro azulado y feo de Egon K., recorrido por el aterrador ósculo de la estricnina, resplandecía la esperanza por poseer una piel pálida y lustrosa, dueña de un futuro inmejorable. (pp. 59-60)

El idealismo platónico queda de nuevo desarmado para proponer el nihilismo que más tarde, en el cénit de la novela, defenderá abiertamente.

necesidad y libertad. Un hombre no se quita la vida porque el mundo o el resto de seres humanos le repugnen, sino por el dolor que experimenta al no poder encarnarse en otro cuerpo distinto al que le ha tocado en suerte.” (Menéndez Salmón, 2012a, 88).

De igual manera, el suicidio de las hermanas Irizábal en *Los arrebatados* también se expresa en los mismos términos con alteraciones que ajustan la reflexión al argumento, similar al de Egon K. teniendo en cuenta que en ambos casos se utiliza veneno para ratas: “Si, paradójicamente, el suicidio constituye la máxima expresión de la voluntad por perdurar que existe, al despojarse de su tiempo y de sus cuerpos Miranda y Adela Irizábal afirmaron, de modo irrefutable, que hubieran deseado habitar otra edad y otra carne. Cada suicida resuelve así las antinomias entre eternidad y temporalidad, espíritu y materia, necesidad y libertad. Un hombre no se quita la vida porque el mundo o el resto de seres humanos le repugnen, sino por el dolor que experimenta al no poder habitar otro pedazo de carroña distinto al que le ha tocado en suerte conservar. Por eso pocos dudaron de que, bajo los rostros cianóticos y deformes de las gemelas Irizábal, recorridos por el aterrador ósculo del matarratas, resplandecía la esperanza por poseer una piel pálida y lustrosa, dueña de un futuro inmejorable.” (Menéndez Salmón, 2003a, 108).

Utilizando la prosa para explicar el comportamiento de su vecino de celda, indaga en la conciencia humana no ya desde el punto de vista psiquiátrico, sino filosófico, por lo que va más allá de lo que hubiera ido en un principio Westenra como médico.

Los escritos abarcan diferentes momentos de su vida. Se transcriben opiniones de su diario personal, de hace quince años, donde paradójicamente defiende la inviolabilidad de la escritura íntima, descartada mediante la propia lectura que está realizando el psiquiatra:

Como la respiración, la escritura es un acto reflejo, inconsciente y a la vez forzoso; en ese sentido, cada vez que alguien acceda a estas notas estará violando mis pulmones, mis océanos de sangre, el frenético ardor de mis gónadas. Los pueblos sabios mimaron la oralidad porque eran conscientes de que el destino último de toda letra debía ser la muerte, el fuego, la aniquilación. Sólo así la intimidad puede ser preservada de la codicia y curiosidad humanas (p. 63)

Aparecen igualmente un breve relato, titulado “El túnel” de fecha más reciente, pues lo redactó durante su juicio, la anécdota del fugaz avistamiento de Nietzsche, de dudosa fiabilidad pero de magnífica verosimilitud y belleza a ojos del doctor (“Adoro su capacidad para la fábula” p. 70; “el arte de Winter muestra con rara perfección la que, para mí, es una de sus más importantes cualidades, la feliz resolución del conflicto entre realidad y deseo”, p. 71) y finalmente, la anotación sobre Leibniz “¿Por qué es el Ser y no la Nada?” (p. 82). A pesar de lo expresado en aquel diario, Winter va facilitando la lectura de sus papeles a Westenra e incluso comentándolos con él, estableciéndose éstos como señuelo (en la última nota el médico lo establece así: “Guiándome por el laberinto de sus escritos, Winter me ha conducido hasta esta breve anotación”, p. 82). En realidad, le está vampirizando mediante el uso de la palabra, la gran amante de Winter, a la que está utilizando para lograr su propósito sin dejarse ver. Por el contrario, él está

conociendo a Westenra sin necesidad de elementos intermediadores y por tanto la aproximación es mayor. Sin ser en absoluto consciente de ello, por estar distraído en contemplación de los escritos, Westenra se va sintiendo progresivamente más fascinado por ellos y por la figura de Winter.

Poco a poco ganan terreno sus apreciaciones, sus notas, su prosa y van quedando atrás cuestiones privadas que expliquen su personalidad, como la de la cita siguiente, para que su pasado siga siendo una incógnita:

–Aunque la palabra es siempre un síntoma de que todavía nos quedan necesidades por satisfacer, existen casos en los que el lenguaje no posee recursos suficientes para dar cuenta de la realidad. Mi progenitor sólo podría ser definido a través de las palizas que me propinó. No era un hombre; era un instrumento de la barbarie (p. 62).

Una situación similar se ofrece en *La noche feroz*, donde el protagonista, Homero, fue víctima de maltrato y quizás abuso sexual por parte de su padre. Hay dificultad en verbalizar la agresión y lo que supone: “Pero qué palabras podría emplear, cómo hablar sin faltar a la verdad, sin sentir que el lenguaje es un instrumento gastado, inútil, roto como un juguete en desuso” (Menéndez Salmón 2011a, 92-93). Finalmente el protagonista acaba determinando la imposibilidad de hacerlo: “No puedo. Es inútil. No existen palabras para lo que él me hizo” (*Ibid.*, p. 95). No se entienden estas circunstancias como justificantes, sino como desencadenantes de comportamientos depravados en la vida adulta hacia niños por la ruptura de la genealogía del amor, concepto que explicitará en otras novelas como por ejemplo *Derrumbe*.

II.6. LA CONFESIÓN COMO CONDENA

Dejando de lado, su propia historia familiar, y mientras conoce la intimidad de Westenra, sobre todo la relativa a su mujer, fallecida, se escuda sin mayor esfuerzo en unos escritos y actitudes que conducen al acercamiento. El psiquiatra lo interpreta así: “Sospecho además que lo que Winter espera de mí no es una actitud benevolente o crítica, sino absolutamente neutra: un confesor, un buey mudo, un amanuense que tome nota de su voluntad torturada” (p. 68). Lo que no comprende es que no va a salir indemne de esa revelación, precisamente por estar sumergido en otro tipo de reflexiones acerca de la calidad de la prosa del paciente: “El ojo de Winter no es el de un artista ebrio de conocimiento, sino el de un filósofo saciado de experiencias.” (p. 63); “Este pequeño cuerpo parece haberlo sentido todo, haberlo descubierto todo, haberlo conquistado todo para más tarde, desprenderse de semejantes galas.” (p. 64).

Así, se presta a ser testigo de su confesión. Son la ambición personal y la fascinación ante lo diferente (“A su lado, todos los internos que he tratado parecen marionetas, fuegos fatuos, batallones de desposeídos. Winter es distinto. En él convergen las grandes fuerzas que han hecho de este siglo el más fatídico de los tiempos”, p. 70) los condicionantes necesarios para que Winter admita:

todo lo débil, lo blando, lo flexible, está infinitamente más vivo que lo poderoso, lo musculado, lo pétreo. Sólo lo incompleto merece ser considerado bello. Sólo lo sujeto a cambio puede proporcionar goce. [...] El tiempo, su pátina corruptora, afirma así que la verdadera belleza reside en las cosas aurales.

Winter considera que los niños poseen esa contradictoria plenitud de lo imperfecto. Sus cuerpos, porosos y frágiles, a los que un soplo de aire podría destruir, constituyen el triunfo definitivo de la materia sobre la idea. (p. 73).

Dice Foucault a propósito de la confesión:

En sentido estricto, sólo hay confesión dentro de una relación de poder a la que aquella brinda oportunidad de ejercerse sobre quien confiesa. Las cosas son evidentes cuando dichas relaciones de poder se definen institucionalmente, como sucede en el caso de la confesión judicial o de la confesión en la Iglesia Católica. Pero ocurre otro tanto en relaciones mucho más vagas y móviles: para que la declaración “te amo” sea una confesión, será preciso que el otro pueda aceptar, rechazar, reírse a carcajadas, asestar una bofetada o decir: “voy a contárselo a mi marido”. En una palabra, la confesión suscita o refuerza una relación de poder que se ejerce sobre quien confiesa. Por eso no hay confesión que no sea “costosa”. (2014, 26)

En cambio, los costes de la confesión los asumirá Westenra, ya que a pesar de estar jerárquicamente en el poder, es su paciente quien le acaba gobernando. Su afán por lograr la asunción del crimen hace que sea Winter quien ostente el poder en esta relación. Tiene ya tan perfilada la imagen de su psiquiatra que se atreve incluso a invertir los papeles: “—de Ser Dios, Westenra, ése es su gran secreto, su obsesión inconfesable, la infinita empresa la que cada amanecer se consagra entre sus libros” (p. 86).

En cuanto a los sucesos que acontecen a su alrededor, destacan los desmanes con los que se encuentra Westenra al regresar de una excursión con los pacientes, que dan muestra del caos que puede producirse en un lugar así y apuntan a lo que expresará posteriormente Winter, la inversión del panóptico, el golpe de estado de los vigilantes, temerosos del favorito del director del psiquiátrico:

El suelo estaba lleno de cristales, matraces y botellas vacías. Hombres heridos gateaban entre vómitos y esputos. Un grupo de enfermeros, pálidos como agotadas ménades, respondía a mis

preguntas con monosílabos. Al fondo de semejante retablo, con el torso desnudo y manchado de tintura de yodo, Winter, guerrero sedente, reinaba junto a la puerta de acceso a la capilla, los párpados como odres repletos de hiel, un cuchillo de cocina a modo de espada empuñado en su diestra, su viejo gorro ruso una raída bandera coronando la frente. (p. 75)

Preguntado por un oficial durante la investigación de este altercado “Winter se escudó tras un silencio de alimaña, gruesa máscara de estupor desde la que fingía con el candor de los imbéciles” (p. 77). Westetra es consciente de su interpretación, pero su genio le ciega. Al asumir el papel de Tiresias en *Antígona*³⁸ durante una de las actividades del sanatorio (metarrepresentación al fin), el psiquiatra sentencia: “las luminarias de nuestro estado debieran haber estado presentes para dar fe con sus propios ojos y oídos de lo que un hombre de talento es capaz de expresar a través de las palabras forjadas por otro hermano de su misma sangre” (p. 83). De nuevo, en otro guiño al panóptico, Winter alaba la elección de la tragedia de Sófocles en términos de filosofía política: “–Nadie, jamás, desde que el papel reclamó ser cubierto de signos, plasmó como aquel coloso el conflicto entre individuo y estado, moral y ley, pasión y poder.” (p. 78).

Todo el diario ha sido una preparación hasta llegar al momento cumbre, que ambos ansían, en el que Winter guiará al psiquiatra, de nuevo por otro laberinto (“Llevaban noventa minutos perdidos en lo que al psiquiatra se le antojaba un viaje

³⁸ Ya antes se había mencionado, durante la sublevación de los enfermeros, a Ulises: “Parecía como si el mismísimo Ulises hubiera regresado a su particular Ítaca para arrancar del corazón de los jóvenes príncipes griegos cualquier esperanza por compartir el lecho de su esposa.” (pp. 74-75). Aunque las referencias están claras, hay una intencionalidad transgresora en citar a los mitos clásicos. Comparten el espíritu trágico, pero el *fatum* ha dado paso al caos, y la divinidad no aparece ni en su forma arbitraria.

circular alrededor del mismísimo sumidero del tiempo”³⁹, p. 88), hasta el lugar donde enterró los cadáveres de los niños, prueba irrefutable de su culpabilidad y testimonio de la abyección que se le adivinaba. Así, en el más absoluto secretismo, para desgracia de la conciencia del médico, Winter le mostrará de manera amplia y contundente el horror. No estamos ya ante una confesión, sino ante la exposición al delito en toda su amplitud. En este capítulo, “Visita a los niños muertos”, Winter parece revivir, como si el entorno (su vieja cabaña y el claro del bosque donde enterró los cuerpos) por fin le fuese favorable, conocido, en correspondencia con su manera de ver el mundo. Mientras tanto, Westenra analiza los motivos de su propio interés y duda sobre la veracidad de la confesión del mendigo. Necesita saber si la capacidad fabulística del enajenado fue capaz en algún momento de ir más allá, si ese conflicto entre realidad y deseo, que antes citaba, está disuelto o no:

la idea de visitar la tumba de los niños desaparecidos para cerciorarse de que la confesión de Winter no era un mero juego de su inteligencia malévola sino una revelación en toda regla, apenas le había procurado otra cosa que curiosidad y cierta perversa condescendencia hacia la condición humana... (p. 92).

A pesar de que Westenra vacila acerca de la consecución de lo que ha sido su propósito hasta el último minuto y de las consecuencias que lleva implícitas (“«¿Estoy seguro de querer verlo?»», cuestionó a su propio corazón sabiendo que una respuesta afirmativa lo embarcaría en un viaje del que no podía prometer regresar sano y salvo”, p. 93), finalmente decide participar en la revelación. Efectivamente, Winter lo conduce al lugar

³⁹ “En la base de mi atracción por el problema del mal existe una experiencia personal que adopta la estructura del viaje.” (Menéndez Salmón, 2007d, 23).

donde están enterrados los niños, pero ése no es el único descubrimiento. También la verdadera naturaleza de Winter es revelada:

Westenra asistía a una sorprendente revelación. Quien porfiaba a su lado [...] no era exactamente un hombre, es decir, una voluntad animada por las condiciones propias de un corazón lleno de fe y perseverancia, sino que el resorte último que movía sus pulmones y su cerebro, la *vis movendi* que daba sentido a sus arterias y venas en el propósito infame de desenterrar el pasado, era la tozudez propia de los animales de carga, el hálito indestructible que aureola las estrategias de acoso de los grandes felinos, la memoria infatigable imposible de sobornar con la que los paquidermos, durante generaciones, encaminan sus pasos hacia la satisfacción última de un destino supremo, allá en los camposantos de marfil, para descabezar un sueño milenario (pp. 98-99)

Winter ejecuta el mal con ancestral naturalidad, de forma irreflexiva, animal, “con esa estupidez inmarcesible con la que las cerdas devoran su lechigada⁴⁰ o las mulas muerden el forraje sin fin de las horas muertas [...] Ni un músculo de su cara tembló, ni uno sólo de sus nervios crujió” (p. 99).

La verdad de Winter, su filosofía, su nihilismo, quedan literalmente expuestos y los muestra con orgullo:

⁴⁰ La misma imagen aparecía en *La filosofía en invierno*, esta vez referida a la deslealtad del pueblo hacia los que buscan su progreso: “Jan Witt, el hombre que más hizo por esta tierra a pesar de sus compatriotas, porque los pueblos son a menudo ciegos y desleales con los hijos que los veneran, y acaban pagando a sus benefactores como hace el cerdo con su lechigada, con rencor y barbarie” (Menéndez Salmón, 2007a, 102). Igualmente, esta vez referida a la Historia, se reproduce en *La luz es más antigua que el amor*: “como si la Historia fuera una cerda estúpida que hubiera devorado lo mejor de su lechigada.” (Menéndez Salmón, 2012^a, 146).

Mírelos sin miedo. Es lo que siempre ha querido contemplar. La soberbia del hombre reducida a escombros, aquí, en plena naturaleza, bajo el dominio de las fuerzas que nos sobrepasan y ante las que sólo cabe la aceptación de sus dictados. Obsérvelos con atención. De la nada vinieron y a la nada se dirigen; y podemos dar fe de que nada han perdido en el trayecto. (p. 101)

Debido a la contemplación del horror, tal como ocurrirá en sucesivas novelas con sus protagonistas, la existencia del personaje queda irremediabilmente marcada: “Westenra pudo escuchar, con una mezcla de repugnancia y abnegación sin límite, su voz que anunciaba a los cuatro vientos, con ausencia total de colores, el final de la inocencia.” (p. 100). A partir de entonces, como el propio título desvela (“Westenra enloquece”) el narrador explicará cómo el psiquiatra se encierra en su despacho, intentando hacer frente a la experiencia vivida sin conseguir superar la visión del horror. Para ello, recurre a un diario de que se extraen fragmentos de reflexiones sobre lo que significa el ser humano para comprender el porqué de actos como los de Winter: “Cuando un hombre despliega su mano, no siempre es un rezo o una ofrenda el gesto que la anima.” (p. 104). Incapaz de conciliar realidad y teoría, de compartir el secreto con alguien, descuida sus obligaciones en el sanatorio, “recluyéndose en el demonio de la insensibilidad.” (p. 107). Su indiferencia provoca que el mal se extienda por su organismo. Vampirizado ya por él, de nuevo los enfermeros se rebelan. Lo encierran con Winter, como no podía ser de otro modo, produciéndose así un monólogo final del mendigo frente a un Westenra enmudecido. La auténtica revelación, más que el descubrimiento de los cadáveres de los niños, es la que Winter le explicita en esa última intervención:

Por fin lo ha conseguido: está usted en el centro exacto del panóptico, en la cárcel del tiempo y del espacio, bajo la protección del soberano de los pobres. [...] Todo son hoy panópticos, doctor.

Donde quiera que uno repose la vista, se encuentra con la infección del utilitarismo: manicomios, hemiciclos, púlpitos, el universo dispuesto de modo y manera que el inmenso policía que ustedes tienen por sosias pueda ver, oler y tocar la fibra más íntima de cada hombre [...] Pero ahora, querido amigo, ¿quién vigila a los vigilantes? ¿Acaso tiene respuesta para eso? Se ha excedido, Westenra, ha dado un paso más allá, ha querido ver con sus propios ojos lo que sólo debería haber estudiado desapasionadamente, con el corazón guardado en una urna inviolable... ¡Ah, bendita ingenuidad! Es disculpable su falta viniendo de un hombre inteligente, hijo de la admiración por las cosas que le rodean. (pp. 109-110)

Sólo aquí se revela el sentido de un título marcadamente foucaultiano. El panóptico, estructura carcelaria ideada por Jeremy Bentham, filósofo utilitarista de finales del siglo XVII, es la figura por excelencia en *Vigilar y Castigar*:

esto es lo que ha sido llevado a cabo regularmente por el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX: el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.). (Foucault, 2003, 203)

Por tanto, habiendo concebido el psiquiátrico como panóptico⁴¹, el objeto de la observación ha pasado a ser su sujeto. Como decía antes, la inversión entre los papeles

⁴¹ La imagen del panóptico aparece en múltiples ocasiones a lo largo de la novelística de Menéndez Salmón. Los casos más evidentes se presentan en *El Sistema*, pero también en *Derrumbe*, donde también se encuentra otra Casa de los Zurdos, edificio con aspecto abandonado que sirve de punto de encuentro voluntario para aquellos habitantes de la ciudad de Promenadia que están en desacuerdo con el modo de vida predominante. Su descripción recuerda a la del panóptico: “Había un pasillo muy largo, que se

de observador y observado, psiquiatra y paciente, cuerdo y enajenado, se ha producido. La marcación de la que habla Foucault se vuelve contra Westetra. Foucault ya anticipaba esa posibilidad:

El Panóptico puede incluso constituir un aparato de control sobre sus propios mecanismos. Desde su torre central, el director puede espiar a todos los empleados que tiene a sus órdenes: enfermeros, médicos, contramaestres, maestros, guardianes; podrá juzgarlos continuamente, modificar su conducta, imponerles los métodos que estime los mejores; y él mismo a su vez podrá ser fácilmente observado. Un inspector que surja de improviso en el centro del Panóptico juzgará de una sola ojeada, y sin que se le pueda ocultar nada, cómo funciona todo el establecimiento. Y por lo demás, encerrado como lo está en medio de ese dispositivo arquitectónico, ¿no se halla el director comprometido con él? El médico incompetente, que haya dejado que se extienda el contagio, el director de prisión o de taller que haya sido torpe, serán las primeras víctimas de la epidemia o del motín. (*Ibid.*, 207-208)

Habiendo recorrido un sendero con igual meta, las reacciones son diferentes. Westetra se ha acercado al mal por exceso de curiosidad, amparado en una lógica de la que se creía propietario. Sin embargo, no ha sido capaz de asumir el horror y ahora es considerado por la sociedad como un enajenado. Winter ha adquirido una superioridad con respecto al psiquiatra, no sólo por haber sido su guía en esa travesía, sino por ser

ensanchaba en una pieza central completamente vacía. Llegó a ella y, al mirar hacia arriba, lo deslumbró la cascada de luz que caía sin obstáculo. Pensó en un gigantesco cuerpo eviscerado con un agujero en la cúspide del cráneo.” (Menéndez Salmón, 2010a, 157); “La mansión era maciza, de tres plantas, [...] las claraboyas de visionario que propiciaban una especie de vivienda-linterna al permitir que la luz, que incidía sin mácula sobre la parte superior, inundara el espacio vacío, limpio de mobiliario, que sustituía al hueco de la escalera.” (*Ibid.*, p. 154). Allí también puede leerse: “QUIEN JUEGA AL ESPECTRO ACABA POR SERLO” (*Ibid.*, p. 155), sentencia que bien podría aplicarse a Westetra en la presente novela.

capaz de sobrevivir en una sociedad que también le trata como loco. Su adaptación, la aceptación del mal en el mundo, como he señalado anteriormente, es la clave de su resistencia. Westenra no es aceptado ni por sí mismo, ni por la sociedad⁴² y ese doble conflicto, interior y exterior, hace aumentar la ira contra quien bajo su criterio es responsable de esta situación. Winter va un paso más allá en su razonamiento, que es en el fondo, la verbalización de una venganza frente a los individuos como Westenra, frente a toda la sociedad:

Siempre alumbrando visiones estáticas del mundo, alumbrando sistemas y apologías de la lógica, museos de la inteligencia. Como si el fluir de la vida se dejara tematizar, como si la realidad no escapara a toda determinación, a todo intento por etiquetar sus componentes. ¿Qué representa usted, Westenra? Qué sino una Europa en desbandada, saciada de horro y de conquistas técnicas [...] Poseyendo la ciencia y tolerando la fe, habitando la paradoja de la condescendencia, siendo al fin demiurgo y alimaña en un mismo cuerpo [...] Le compadezco, Westenra. Puede que ahora se haya percatado de lo que a menudo he tratado de explicarle, de palabra y por escrito: somos pequeños almacenes de memoria y tiempo, y cualquiera que pase a nuestro lado y nos eche una ojeada dentro sentirá la tentación de llenar ese hueco con la primera barbaridad que se le venga a la cabeza: el fanatismo, la locura, la enfermedad, el asesinato, la impiedad; qué importa, todas son cosas tan denostables como las falsas virtudes [...]: resignación, santidad, virtud, perdón, misericordia... (pp. 111-113)

Junto con la ira, Westenra asume la certeza de que tras las palabras de Winter, tras sus actos, tras su enajenación misma, hay una autenticidad indiscutible:

Lo que empujaba sin remisión al psiquiatra hacia el borde del abismo era la intuición de que por boca de Winter era la Verdad, su fatídica y sanguinaria esfinge, a la que tantos y durante tan

⁴² Dice Winter: “El presidiario es la metáfora perfecta del hombre sin patria ni panteón, el grumo de arcilla que carga con cadenas y culpas de otros seres más avezados o malignos” (p. 66).

largos años había cortejado en vano con holocaustos de todo tipo, la que por fin se dignaba a manifestarse. (p.111)

Como en el caso de Manila, en *Derrumbe*, será él mismo, como prueba viviente del mal, como triunfo de éste, quien intente acabar con la vida de quien considera que es causante de su deriva. Aunque en esta ocasión, al contrario de lo que ocurrirá en la novela de 2008, no llegue a asesinar a su antagonista, Westenra se servirá de la misma genealogía animal con la que explicaba el comportamiento de Winter en páginas anteriores para atacarle:

convirtió sus manos, las mismas que sujetaron las arras de sus esposales, las mismas que recorrieron en la penumbra los diminutos cráneos de los infantes muertos, las mismas que hace miles de años el azar de la química quiso dotar de cinco dedos ágiles y vigorosos, en la prolongación natural del pesado atril que golpeó la frente de Winter abriendo un agujero de terror y náusea en su centro. (p. 114)

La novela finaliza con “El informe Schumann”, donde el psiquiatra, que ya aparecía mencionado como uno de las personas que habían acompañado a Winter en su viaje hacia la Casa de los Zurdos (p. 19), redacta de nuevo en clave administrativa y puramente testimonial el devenir de unos acontecimientos que, una vez más, están teñidos de misterio: Westenra, para justificar su comportamiento y la agresión a Winter, conduce a un grupo de psiquiatras, encargados de dilucidar qué ha sucedido, al lugar del bosque donde estaban los cadáveres de los niños sin que puedan encontrar nada allí. “Reconozco que me dolió ver a un colega de tanto renombre actual como un hombre ganado por el demonio de la desesperación, a la búsqueda de una salida dentro del laberinto en que se ha extraviado sin remedio” (p. 118) señala Schumann. Continúa así: “el doctor Westenra soñó un crimen que jamás se cometió, fue engañado por una

inteligencia aviesa o, sencillamente en virtud de una suerte de dramática ósmosis, aventuró ese paso postrero” (pp. 120-121). El círculo se completa con Westenra siendo paciente de su propio psiquiátrico y Winter destinado a otro diferente, dejando abierta la puerta a una prolongación del mal. La prueba material que justificaría el propósito de dar muerte a Winter y que le redimiría a ojos de los demás e incluso ante su conciencia, queda suspendida. No encuentran, en el lugar que Westenra señala, los cadáveres de los niños. Truco final de la abyección o continuidad del enigma de Winter, el dominio del mal se impone a cualquier lógica.

III. LOS ARREBATADOS (2003)

III.1. CRÓNICA DE UNA MUERTE ESPERADA

Entre las tres acepciones de la entrada “arreatado”, el Diccionario de la RAE (2014) incluye los significados de “precipitado e impetuoso” e “inconsiderado y violento”. En el relato de los acontecimientos de la familia Irizábal, la arbitrariedad será una característica común de todos sus miembros, pero únicamente a ojos de los demás. Lo mismo puede decirse de la violencia con la que les marca el título: queda reservada, en sus distintas formas, para el ámbito privado, siendo la pequeña ciudad de Promenadia testigo presencial de los efectos más o menos visibles que tiene.

Ricardo Irizábal, futuro cacique de la ciudad que albergará las novelas *La noche feroz* y *Derrumbe*, llega junto con su mujer, Victoria Carro, a ese lugar, identificado en esas futuras obras como Gijón, y va ascendiendo socialmente mediante diferentes actividades económicas, hasta convertirse en la práctica en la figura más importante de Promenadia. Su determinación para los negocios no halla correspondencia con el manejo de los asuntos familiares. La novela comienza efectivamente con su hijo Héctor dándole muerte al dispararle en la cabeza. A partir de ese momento, la novela indagará a través de los tres libros en los que se divide (“El malogrado”, “Patriarca” y “Las herederas”) en el presente, pasado y futuro de la familia. Tras su asesinato, Héctor será condenado a muerte y ejecutado. La parte de la familia que sobrevive a los dos

hombres, Victoria y las hijas gemelas Miranda y Adela, muy pronto se descompondrá de nuevo al morir la madre. Las hermanas, únicas beneficiarias del legado económico del padre, sin intención ni posibilidad de prolongar el poder que él ostentaba, residirán en Villa Atenas, la casa familiar, durante la Guerra Civil Española. Allí convivirán con un capitán del bando sublevado que permanecerá con ellas tras el fin de la contienda. Seducido por las gemelas, el capitán Sánchez finge su propia muerte para permanecer a su lado. Del pacífico triángulo amoroso nacerán dos hijos varones marcados con la cojera de Ricardo Irizábal. Miranda y Adela, incapaces de asumir el signo maligno que esta extraordinaria circunstancia supone, deciden suicidarse.

III.2. PROMENADIA Y LOS IRIZÁBAL: DOS MUNDOS SOLAPADOS

En *Los arrebatados* hay casi total ausencia de diálogo. Ocurrirá lo contrario en *La noche feroz*, donde es necesario para el desarrollo de la acción y es la única manera de que actuar, frente a esta novela en la que el pueblo, pasivo, se limita a observar a un grupo de personas a las que desconoce.

Para la familia Irizábal la comunicación está comprometida dado que todas las relaciones establecidas entre ellos, por elección o por imposición, están asumidas de antemano. El ejemplo más notable es el inicio de la relación entre Ricardo y Victoria: él evita el cortejo aduciendo tres motivos: omitir el juego que supone la conquista, su imposibilidad sentir amor, cosa que ella tolera e incluso celebra, y la propia determinación que ostenta, en la que ni siquiera se plantea una negativa por parte de ella.

Hacer hablar a los integrantes de esta novela implicaría darles la dimensión, revelar su pensamiento hacia el resto de ciudadanos de Promenadia, lo que rebajaría su

leyenda y su arquetipicidad⁴³. Son objetos mirados desde fuera y desvelados desde dentro gracias al narrador, que, como comentaré más tarde, oscila en su relato entre la omnisciencia y las murmuraciones de los promenadienses.

Por tanto la familia no verbaliza, sino que se limita a actuar. Los promenadienses, por su parte, se dedican a observar y deducir. Se establecen pues dos formas de concebir el mundo y ninguna de ellas sale bien parada. Los habitantes de Promenadia son descritos como “cáfila de ociosos entretenida en contarse chismes y escupir por encima del hombro”, (p. 15). Frente a su estatismo, los Irizábal tienen determinación y actúan (dentro quizás de lo que les permiten ciertos condicionantes), pero eligen su camino. Incluso cuando las circunstancias les son adversas, resisten con estoicismo, haciendo gala de un aplomo que sorprende a sus vecinos. En contraposición con los promenadienses, destaca especialmente el retrato de Irizábal, quien

simboliza el triunfo de un cierto modo de ser hombre, inflexible y violento, áspero como la propia tierra, la epifanía de un cierto modo, terrible y a la vez certero, de remansarse en la memoria de sus contemporáneos y perdurar más allá de su vida, su muerte y sus obras, la apoteosis de un cierto modo de calibrar y ponderar cuanto sucede hasta cambiar para siempre la fe y las creencias de sus iguales (pp. 18-19)

Sin embargo, cabe pensar que la aproximación de los promenadienses a Irizábal es pacífica. La personalidad homogénea que presenta Promenadia, pues poco más que un par de personajes aparecen destacados portando por todo distintivo el nombre de su profesión, impacta de pleno en el prestamista, que no es uno de ellos. Las reticencias a aceptar a este nuevo habitante implican que él, hipócritamente, tenga que ser quien se aproxime, no en beneficio de la convivencia, sino de sus intereses económicos:

⁴³ “El proceso de acumulación de anécdotas tiende a darnos un arquetipo, un modelo más claro e inteligible para el grupo.” (Caro Baroja, 1991, 39).

vencer la original hostilidad del pueblo, que temblaba ante su extranjería como ante un prodigio extraordinario y le miraba de soslayo [...] le exigió invertir parte de las seis horas que debería haber empleado en dormir, comer, lavarse o cuidar su herida en asistir a las agónicas partidas de ajedrez, frecuentar el estómago de la tétrica cantina e incluso pisar la iglesia (p. 66)

Pese a ello, acaba por convertirse en un núcleo descentralizado de la pequeña ciudad, alrededor del cual giran todos los acontecimientos reseñables a falta de otros sucesos que hagan que la población se manifieste de algún modo.

III.3. ALTERNANCIAS EN LA PINTURA DE LOS PERSONAJES

Los tres libros que integran la novela están dedicados por este orden a Héctor, Ricardo y las hermanas gemelas Miranda y Adela, entendiendo a estas dos últimas como una unidad. La madre, Victoria, a pesar de tener una presencia frecuente, cuenta con una participación menor. Sin embargo, aunque la acción comienza con el asesinato de Ricardo a manos de Héctor en el capítulo I, no tiene una continuidad en el hilo narrativo. De esta manera, el capítulo II contará la llegada de Ricardo y Victoria a Promenadia, treinta y siete años antes, para en el capítulo III analizar la reacción (o falta de ella) de las hermanas al escuchar el disparo y comprender el parricidio. Se retoma de nuevo la historia de los padres y sus circunstancias en su nuevo hogar en el capítulo IV. En el V Héctor, ya en prisión, es visitado por su madre. El VI continúa con la historia de los padres, y, en cambio, el VII relata la reacción incrédula de Victoria al escuchar el disparo que ha condenado a la familia.

En resumen: además de dos hilos narrativos entrelazados (presente y pasado) hay solapamiento de la acción. El parricidio es la carta de presentación, pero ese mismo

acto, desde otro personaje y con otra concepción de las consecuencias futuras, es repetido numerosas ocasiones, amplificando su impacto como si se tratase del sonido del disparo. Comienza, de este modo, por la escena del crimen, desde el punto de vista de Héctor, para avanzar hacia las hermanas y la madre, y terminar, en el capítulo IX, regresando a la misma escena y retrocediendo para regresar de nuevo al crimen esta vez desde la óptica de Ricardo.

Por tanto, el título de “El malogrado”, aunque hace referencia a Héctor (no ya a su padre si se tiene en cuenta que para ello se utilizaría el título del segundo libro, “Patriarca”) funcionaría como presentación general de la familia, exploración de Promenadia y contraste de caracteres entre los personajes autóctonos como colectividad y los Irizábal, y fundamentalmente, el evento que marca el destino de todos ellos.

Esta característica, aunque es más notable en el primer libro, no se abandona por completo en la redacción de las dos partes que le siguen. Aunque cada libro se dedica al personaje que aparece en su título, hay aparición de otros personajes posteriores para ir creando a pinceladas caracteres que se verán explotados *a posteriori*.

III.4. IRIZÁBAL EN LA NOCHE FERROZ

Irizábal aparecerá de nuevo en *La noche feroz* (2006) como personaje secundario, con rasgos atenuados en comparación con los que le describen en *Los arrebatados*.

Establezco las diferencias en el personaje en este análisis y no en el correspondiente a la novela de 2006 porque allí el prestamista se limita a ser testigo de los desmanes que se producen durante la Guerra Civil en Promenadia. Ni siquiera cuando quiere evitar el fatal desenlace lo consigue, pero sí obtiene la confesión de Homero sobre el crimen del

que es responsable, que es su principal función como personaje. Al no ser originario de la localidad, se establece un vínculo rápido entre él y el protagonista, pues ambos parecen estar al margen de la idiosincrasia de Promenadia, aunque sean respectivamente maestro y cacique. Por ello cuentan con un rechazo velado del resto de habitantes. Irizábal, desde su poder, es desdeñado por el padre Aguirre, el personaje más abiertamente abyecto de *La noche feroz*:

Su desprecio por Irizábal es sólo comparable a la indiferencia con que el prestamista le trata. Que ese hombre oscuro, de quien apenas nadie sabe nada y cuyo pasado es simple conjetura, se haya podido convertir en dueño y señor de casi todo lo que la vista alcanza, no deja de resultarle asombroso. Todas las voluntades de Promenadia, cual quiera que sea su peso, han caído hace tiempo en manos del vendedor” (Menéndez Salmón, 2011a, 43-44)

A la vista de la reacción del pueblo sobre él, se diría que es víctima de la envidia de sus conciudadanos por el patrimonio que ha ido acumulando:

En los pueblos pequeños el infierno es siempre grande.

El demonio que atiza el infierno en el que Irizábal comenzó a arder al poco de llegar a Promenadia se llama murmuración. La causa de que el demonio tenga ese nombre y no otro – rencor, envidia, desprecio– acaso resida en la rotundidad con que la bolsa de Irizábal ha ido creciendo mes tras mes, desde que un buen día de agosto llegara a Promenadia subido a un decrepito birlocho. Y aunque de eso hace ya más de treinta y seis años, el demonio sigue atizando el fuego sin pausa, con obscena tenacidad, como un herrero incapaz de comprender esa paz llamada reposo. (*Ibíd.*, 55)

La única persona que desdice esta imagen es el propio Homero: “En realidad –piensa Homero–, Irizábal sí que es el auténtico fundador de Promenadia, Irizábal sí que ha

hecho suyos todos los anhelos de El Francés, todos los sueños que, formulados o no, concibió aquel desertor hace más de ciento veinte años”, *Ibíd.*, 74).

Los rasgos de personalidad que se le otorgan al prestamista sí se corresponden con los que posee en *Los arrebatados*. Su agresividad también aparece en la novela de 2006: “Con la frente pegada a la ventana y sin volverse hacia la voz, Irizábal se muerde los labios. En su mano, como una prolongación de su furia, una fusta divide el aire. Es un hombre rabiosamente delgado, sin un átomo de grasa” (*Ibíd.*, 56). Victoria es el otro personaje que sí tiene presencia, aunque breve, correspondiéndose con la mujer que hallamos en *Los arrebatados*: “La soledad de Victoria se refleja como un cadáver en un espejo” (*Ibíd.*, 57). Por su parte, de las gemelas apenas hay una mención: “–Mi mujer y mi hijo leen, sobre todo desde que estalló la estúpida guerra; mis hijas y yo, no” (*Ibíd.*, 79). La diferencia más significativa es la de la relación que tiene con su hijo Héctor:

–Tengo un hijo al que adoro– prosigue Irizábal mientras guía a los caballos con una confianza ciega y por ello mismo tranquilizadora– y que me odia. Puede que algún día incluso llegue a matarme. Llevo esa imagen conmigo desde el día en que nació, desde que apenas era un montón de lágrimas, mocos y mierda. Mi hijo entrando en una habitación y pegándome un tiro en el estómago. Mi hijo acercándose por la espalda y abriéndome la cabeza con un hacha. Mi hijo derramando veneno en mi copa de vino. Y nunca, escúcheme bien, nunca [...] he sido capaz de decirle cuánto le quiero. (*Ibíd.*, 93-94)

No hay amor hacia Héctor en Irizábal en la pintura de la relación que se hace en *Los arrebatados*. De hecho, en la novela que ahora me ocupa, el padre se encarga de fomentar el odio que provoca a su hijo para que éste lo mate y así evitar que sea su heredero, que recoja un legado que no merece por haber defraudado sus expectativas.

El motivo de este cambio, el más significativo a mi entender, es equilibrar con algo de humanidad la nómina de caracteres de *La noche feroz*, pues todos participan activa o

pasivamente de la oscuridad de los actos que componen el argumento, a riesgo de reescribir los rasgos de un personaje de una novela anterior. Homero necesita un confidente de moralidad superior a la suya, un padre que muestre amor por sus hijos, para contraponerse al suyo, ya que se insinúa que sus abusos han propiciado que el propio Homero se haya convertido en un asesino.

En este desdoble de Irizábal, su personaje se redime al expresar el afecto por Héctor y al intentar, aunque no lo logre, que dos inocentes mueran.

Al tratarse de obras por lo demás independientes, no incurre Menéndez Salmón en una incoherencia, sino en un ajuste de lo que cada historia necesita.

III.5. PATRIARCADO Y CACIQUISMO

Aunque aparece frecuentemente en la primera parte, Ricardo será revisado a fondo en la segunda. Es representado constantemente con la fusta y la maleta (“blandiendo su maleta de cuero y su fusta como los atributos de un dios burlado por los mapas, la urgencia de alimento o los vericuetos del azar” p.17), los dos objetos que le ayudan a conseguir su propósito: la fusta, como símbolo de poder y coerción y la maleta como símbolo de la atracción que genera (“ataúd de sueños”, p. 68). En ella transporta los primeros objetos que venderá a los habitantes de Promenadia, fascinados por la originalidad y belleza de los mismos.

Más adelante, se mencionará la venta de objetos de contrabando, se transformará en usurero y logrará un poder económico y social enorme en Promenadia (se le llega a tildar de “caudillo del pueblo” y “marionetista oficial”, p. 74) hasta querer convertirse en su principal benefactor, más por envanecimiento que por altruismo:

Entre 1920 y 1930 Irizábal fue un volcán de actividad, un hombre irrepetible. Diseñó una carretera de macadán que alivió a los promenadienses de sufrir los terribles caminos que, irónicamente, su esposa e hijas habrían de escoger tras su asesinato para huir hacia el este; elevó cuatro inmensas cisternas y un moderno silo que resolvieron los endémicos problemas de suministro de agua de la comarca; remozó capillas, ermitas, claustros y conventos sin dejar de sonreír a los perros de sotana raída e hisopo a quienes siempre odió sinceramente; auspició la reconducción del cauce del maltrecho río y con ayuda de un ingeniero de la capital lo convirtió en una piscina natural; programó la construcción de una biblioteca, un matadero, un gimnasio, un campo de tiro, un auditorio... Y esa sistemática mutilación del pasado, la conversión de la reliquia en progreso, la metódica transformación de cualquier huella de retraso en nuevos receptáculos, estructuras y plataformas que le aseguraran un lugar en el corazón de sus paisanos, aquella titánica tarea que realizó con el vigor de los pioneros que no respetan otra bandera ni otro altar que el de su propia persona (p. 78)

Aunque pretende ser símbolo del progreso, el atavismo de sus acciones y de su familia tirará por tierra esa imagen.

Al principio es presentado como un personaje voluntarioso, disciplinado, de fuerte determinación, (“La primera vez que uno se tropezaba con los ojos de Irizábal sabía que aquel metro cúbico de aire y voluntad era un destino” p. 16) con un proyecto muy claro, que aunque en un primer momento es ignorado por el lector, él mismo irá desvelando mediante sus acciones. Sus motivaciones también son desconocidas hasta que por fin se convierte en cacique⁴⁴ del pueblo. Su figura es la más importante de todas, porque en ella está contenida la tragedia del resto de los personajes. De él, en cambio, apenas se conocen los orígenes. Tan solo varios datos puntuales apuntan a que fue un hijo

⁴⁴ Al igual que Pedro Páramo, uno de los caciques más sobresalientes de la literatura hispanoamericana, Irizábal combina la vivacidad y la energía con un resentimiento profundo. Si en la obra de Rulfo el cacique es calificado como “un rencor vivo” (2005,68), Irizábal será definido como “pedazo de carne y cólera soterrada” (p. 75).

ilegítimo de un hombre casado, ofreciendo diferentes opciones para el retrato de una madre que no conoció, circunstancias que le condujeron de orfanato en orfanato:

desde niño exiliado de los beneficios de la verdad y la belleza [...] peregrinando por los hospicios para expósitos, huérfanos de guerra e hijos de hombres demasiado ocupados para responsabilizarse de la semilla que antaño dejaron dentro de las matrices de sirvientas o aldeanas o jóvenes mongólicas con su correspondiente mensaje de dolor y vergüenza y patetismo (p. 64)

El desarraigo, “el estigma de no pertenecer a nadie” (p. 64) podrían justificar la incapacidad sentimental de un personaje arquetípico que concibe la vida como un ámbito donde el caos y el pesimismo reinan y sólo aquellos que cuenten con la determinación suficiente podrán imponerse al resto de seres que los rodean, obteniendo al menos, la satisfacción que otorga el poder:

Adiestrado en la escuela de la vida, excluido por ello de los placeres intelectuales y el boato de las academias, su insensibilidad hacia todo lo que fuera ajeno al cálculo y el intercambio le había dotado de unos recursos desacostumbrados para su edad y de una capacidad para el engaño tanto más notable cuanto que no nacía de una mala inclinación natural, sino de lo que él mismo denominó en alguna ocasión su apostolado del dolor (pp. 69-70)

A pesar de ser capaz de conformar una familia, e incluso de haber experimentado la posibilidad de sentir afecto por alguien, la verdadera inclinación de Irizábal acaba por aflorar. Por ello, aunque elige libremente a Victoria como mujer y pese a que ella es conocedora de las condiciones que conlleva, su unión es claramente desigual:

ella le amó desde el primer instante, cuando él aún se permitía tratarla con amabilidad y una pizca de ese universal sentimiento que creía imposible albergar en su corazón, hasta el último de

los segundos, cuando aquella herida de juventud poco a poco le hubo contagiado una gangrena⁴⁵ invisible que además de los tejidos de la pierna desgarró la urdimbre de su más que probable magnanimidad, impulsándole no sólo a vejlarla sin cesar con palabras y manos, sino a ignorarla como a un juguete roto por el uso (p. 65)

Su carácter violento en esta cita se menciona, pero se relata abiertamente en dos ocasiones. Uno de ellos tiene que ver con Héctor, quien desvela de manera pública, siendo adolescente, las miserias y artimañas detrás del intento de su padre por ser alcalde del pueblo⁴⁶ provocando que lo azote con su fusta. En un segundo episodio de cólera, esta vez inmotivada, el narrador se remonta a su juventud, cuando contrata a una prostituta únicamente para golpearla (“él había sentido la necesidad de herirla, de golpear músculo sobre músculo, de agregar el tumulto de su sangre treinta horas despierta a la aburrida peripecia de la mujerzuela que le había tentado sin talento ni asomo alguno de belleza” , p. 52), lo cual da lugar a una pelea con el proxeneta que le causará la famosa cojera que lo define físicamente⁴⁷. En lugar de considerarlo un signo asociado a su agresividad, él convierte los efectos de este episodio en acicate de su determinación: “Más tarde confesaría a su esposa que le estaría eternamente agradecido

⁴⁵ El Irizábal de *La noche feroz* desdice al de esta novela: “–Pero también he aprendido que es mejor compartir ciertas cosas que dejarlas encerradas aquí dentro –añade Irizábal llevándose la mano derecha a la sien de la máscara–. Porque aquí dentro todo termina pudriéndose. Todo.”, (Menéndez Salmón, 2011a, 93).

⁴⁶ Ricardo no tiene un buen concepto de los políticos en *La noche feroz*: “– Perdóneme –dice entonces Irizábal–, pero no entiendo nada de política. Todos los políticos que conozco tienen el mismo rostro y la misma idea. [...] Engañar. Robar. Hacer de la astucia una religión.”, (Menéndez Salmón, 2011a, 78).

⁴⁷ “Homero ha oído historias confusas sobre esa herida. Historias en las que aparecían prostitutas, barcos navajeros, ciertas formas del honor y de la hombría, los rasgos de un muchacho de apenas veinte años pero ya con determinación salvaje” (Menéndez Salmón, 2011a, 75).

al navajero que le lastimó el cuerpo pero le purificó el alma, palabra a la que jamás renunció” (p. 55). Sin embargo, reconozco como evidente la conexión entre violencia y el estigma de la cojera en el ámbito de su personaje. La marca es sobrevenida y es la consecuencia de su personalidad colérica, por lo tanto se convierte en símbolo de la misma. Por este motivo, cuando sus nietos nazcan con una cojera congénita, Miranda y Adela lo interpretarán como un signo aciago que no serán capaces de soportar.

Además, tradicionalmente, la cojera ha sido una marca asociada al demonio, como ángel caído que muestra los signos de una traición a lo divino. De nuevo, su estigma es sobrevenido, como en el caso de Irizábal. De hecho, se podría asociar esa traición con el desprecio hacia sus semejantes, pero así, la falta sería posterior al signo, como una advertencia funesta. Los nietos, aún niños, al presentar ya la marca, son sospechosos de ejercer en el futuro la traición a la familia, invirtiendo el orden que presentaba el abuelo. Todo lo expresado anteriormente no quiere decir que el usurero sea la encarnación del mal, sino que sus atributos así lo formulan. Tanto es así que esa mácula sería signo de una debilidad. Chevalier y Gheerbrant comentan con respecto a la cojera lo siguiente:

Boiter est un signe de faiblesse, d'inachevé, de déséquilibre. [...] Si Achille, sans être boiteux, est vulnérable au talon, c'est en raison de sa propension à la violence et à la colère, qui sont faiblesses de l'âme. Boiter, du point de vue symbolique, signifie un défaut spirituel, (1990, 137).

Por lo tanto, todo posible carácter demoníaco de Irizábal queda matizado⁴⁸ e incluso convierte el defecto en ventaja: “bien mirado comportaba más ventajas que inconvenientes, pues al instalarle en el blando homenaje de la piedad y la compasión humanas le dispensaba de muchas inútiles convenciones.”, (p. 56). De ello se sirve para

⁴⁸ “El diablo cojo puede inscribirse sin ninguna duda en el marco general de esta demonología «atenuada» que tan frecuentemente se considera propia de la cultura folklórica.”, (Delpech, 2004, 108).

ejercer su oficio (“Resulta obvio que Irizábal jamás dudó que se pudiera traficar con todo cuanto forma parte de la infancia del hombre: el tamaño de su nostalgia, su elenco de juguetes perdidos, las prendas de su celosamente guardada candidez” p. 32). Ni la piedad ni la nostalgia entran dentro del ámbito de emociones que experimenta Irizábal. Pero al igual que su determinismo, nunca visto en la estática Promenadia, o su cojera, los objetos que vende destacan por su rareza y singularidad:

una colección heterogénea y, a primera vista, arbitraria, que comprendía un puñado de catalejos de lente variable diseñados en los afrancesados palacios de Haití por ópticos europeos, tres lanternas mágicas construidas en los talleres Garnier & Garnier de París, docenas de tabaqueras musicales preñadas por maestros caribeños con extractos de polonesas, nocturnos, valeses, habaneras y piezas de cámara, varias muñecas de porcelana venidas de Angola, una manta india que canjeó a un chamarilero por una ocarina de hueso de tortuga (p. 61)

Transcurrida esa primera etapa, las siguientes actividades económicas que ejerza serán menos sutiles, y con ellas, su físico también sufrirá una transformación, “ajando su esbeltez y su belleza a medida que su talento para el comercio crecía” (p. 37). La negrura será uno de sus atributos más visibles:

Y así él, el mismo truhán que años más tarde se volvería inmensamente rico traficando con medicinas, joyas, preservativos, neumáticos o cartillas de racionamiento, sentado a la puerta de su almacén como un coleccionista de voluntades, siniestro y ya para siempre decimonónico, abanicándose en verano y soplando sus manos en invierno, a la vista de todos e indefectiblemente vestido de negro, para que nadie olvidara quién era el mercader de Promenadia y de qué color eran sus intenciones. (p. 37)

III.6. EL PARRICIDIO

Los hechos, sobre todo el acontecimiento del asesinato del padre, se explican mediante la superposición de imágenes de la vivencia de cada uno de los protagonistas. La explicación total de ese punto de inflexión está en las reacciones diferentes hacia el mismo hecho. De la misma manera, el cuadro completo de la familia se establece a través de la combinación de pasado y presente, fundamentalmente en el primer libro. El pasado, aunque en primera instancia no lo parezca, va desarrollándose y explicando el presente, al igual que unos personajes explican a otros. La confluencia entre ambos finaliza con el libro segundo, donde la narración está al servicio únicamente de las gemelas.

La decisión de Héctor de matar a su padre engrandece la leyenda de la familia. Le aporta un cariz trágico, porque, como se dice en *La noche feroz* “padre e hijo sin duda son siempre un poco mitológicos” (Menéndez Salmón, 2011a, 73). Los hijos, mediante sus actos, prolongarán el interés de ese pueblo ocioso.

Por otro lado, el padre, a fuerza de controlar absolutamente todo, se establece como responsable incluso de su propia muerte, provocando y planificando el asesinato que cometerá su hijo⁴⁹.

⁴⁹ Isaías Krappo, padre tirano en *La mordaza*, obra de teatro de Alfonso Sastre, provoca su propia muerte, una vez detenido, para que la familia asuma la responsabilidad moral de su fallecimiento: “Pero, ¿no os dais cuenta? Esta ha sido su venganza. ¿No os acordáis de lo que dijo? «Si alguno llegara a hablar, se arrepentiría. Los demás no podrían perdonárselo nunca. Ninguno de vosotros podría ser ya feliz.» ¿No os acordáis? ¡Y se ha vengado! No es que quisiera escapar. Sabía de sobra que no podría escaparse. Tampoco es que saliera corriendo porque se hubiera vuelto loco. No. Lo hizo para vengarse. Salió corriendo para que dispararan y lo mataran allí mismo; para dejarnos ese recuerdo; para que nos horrorizáramos, y tú, Juan, te pusieras tan pálido como estás ahora. Para que Jandro se echara a llorar con ese desconsuelo. Para eso se dejó matar.” (1987, 189-190).

Y así, con cada surco que el cabeceo de la mecedora iba dibujando en el suelo, con cada saco de avena y cada firma estampada por manos rudas en los timbrados papeles de los créditos, Irizábal iba hurgando un poco más en la herida de su hijo, y nadie duda que él mismo, muchas noches en que el insomnio visitaba su alcoba, anticipó su muerte a manos de Héctor, diseñó los gestos del parricida y hasta quizás saboreó sus últimas palabras (p. 78)

Como voluntad última, representa la imposibilidad de que un hijo que no se corresponde con sus expectativas herede su legado. Tanto es así que hasta su nombre, Héctor, había sido elegido por Ricardo convencido éste de que “el nombre propio de cada ser humano encierra ya en su breve longitud el dibujo imborrable de un destino” (p. 67). La relación que establece el patronímico con la mitología griega parece claro. En cambio, la filiación más allá del nombre con el príncipe troyano, heredero nunca coronado de Príamo, es irónica: “no parece una extravagancia sugerir que la desgracia de Irizábal coincidió con su última paternidad, y que con el nacimiento de Héctor el destino le gastó la más cruel de las bromas” (p. 71). Héctor se niega a ser su heredero, en cualquiera de los ámbitos que sean posibles:

Quizás el problema de Irizábal se redujo al hecho de desear un varón a su lado, alguien a quien donar legítimamente no sólo el confuso acervo de su propia existencia, sino el manantial de proyectos abortados y mugre acumulada en los despachos, terrazas y desvanes de su cuerpo.[...] Héctor, sin embargo, le defraudó desde el comienzo. Era bondadoso y tierno, como su madre y sus hermanas (p. 71)

Irizábal triunfa así, inmolándose, contemplando de paso la caída del hijo, que por su asesinato está destinado a la pena capital, pero no se plantea las consecuencias para las supervivientes de la familia, porque sencillamente, no le importan: “Las mujeres no le

preocupaban. Ya las había vencido en vida, vengando en sus cuerpos un odio de coloso, exprimiendo sus carnes hasta el desprecio y la náusea, y le importaba poco o nada que el futuro se las tragara” (p. 77)

Con respecto a Héctor, como bien ha previsto su padre, su crimen busca anular el pasado, pero con ello anula su futuro y también la diferencias con su padre:

Por eso, cuando Héctor asesinó a su padre, hubo quien dijo que había matado a la persona que más se parecía a él, pues ambos, aunque por razones opuestas, eran los dos corazones con mayor fidelidad a unos principios que Promenadia hubiera albergado entre sus muros (p. 72)

Por eso mismo, el asesinato le convierte en agente de su propio destino, se atreve por fin a determinar su futuro, por funesto que sea, y dejar atrás la figura débil que fue desde su nacimiento. Victoria, su madre, piensa al considerarlo como autor del delito:

Ha sido él, la misma boca débil que no pudo mamar de mis pechos, las mismas manos que jamás han conseguido atrapar el cauce de la vida entre sus dedos, la misma carne fragante que parí con esfuerzo y disciplina, quien ha cerrado el círculo para arrojarnos al más estéril de los terrores, aquél que nace de las cosas que no pueden no haber sucedido, aquél que nace de lo irremisible de la propia existencia (p. 29)

Frente a la opinión de la madre, Héctor considera un imperativo haber acabado con la vida de Ricardo: “Se vio obligado a disparar contra su padre, porque ése era el término exacto, obligación, la palabra que había buscado durante las horas de carrera que le llevaron desde su casa hasta las fauces del pueblo, y que sólo llegó a saborear cuando entró en comisaría.” (p. 24). En *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, el protagonista también describe como inevitable el matricidio:

Era algo fatal que había de venir y que venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera, porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar lo que ahora daría una mano porque no hubiera ocurrido, pero que entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en los trigales. (1986, 152)

En el caso de *Los arrebatados* la preparación corre a cargo del propio asesinado. Por ello, tras el disparo, Héctor es descrito como “arquetipo del dolor y la desesperación” (p. 14) y sólo después de ver a su padre muerte cae en la cuenta de lo que supone su muerte:

y el terror no se apoderó de él porque variara la calidad de la luz, al punto que las tinieblas se adueñaran del mediodía, o porque un cataclismo de ruido y furia⁵⁰ sin parangón derramara su tributo sobre los hombres, sino porque comprendió en un único instante, con una certeza absoluta y por ello mismo estremecedora, que había alcanzado un lugar sin posibilidad de retorno, y que cualquier esperanza de regresar a su tierra natal, a la rutina de una esposa, un lecho o un trabajo le estaba vedada para siempre (p. 13)

⁵⁰ Mención directa a la novela de William Faulkner, *El ruido y la furia* (1929), que alude a su vez al famoso verso del soliloquio de *Macbeth* de William Shakespeare (1999, 229, v26). El homenaje más claro al autor norteamericano se produce en *La luz es más antigua que el amor*, ya que allí Salmón identifica a Faulkner con el Verbo: “Pero el Verbo tiene nombre sajón, de rey conquistador, aunque sea pequeño de estatura. [...] El Verbo –digámoslo de una vez– se llama William, y vino al mundo para escribir una de las obras mayores de la literatura inglesa, que es tanto como decir de la literatura universal.”, (Menéndez Salmón, 2012a, 60-61)

Ni siquiera ha pensado en lo que pasará después, por eso, simplemente sale corriendo⁵¹ hasta aparecer en el pueblo y entregarse en la comisaría. Para él, todo está justificado si se trata de proteger a las mujeres de su familia, quienes, sin embargo, no valorarán su abnegación:

Y si todo acabó de forma dramática treinta y cuatro años después de su concepción no fue porque no hubiera deseado escapar del lado de su padre, sino porque su devoción hacia su madre y sus hermanas le había movido a sacrificar una vida propia en beneficio de unos cuidados que, en realidad, ninguna de las mujeres llegó a pedirle y que incluso es dudoso suponer que le llegaran a agradecer jamás. (p. 72)

Los ecos de su acto, más allá de los reflejados en los otros miembros de la familia en el mismo momento en que oyen el disparo, se expanden en el capítulo IX. Ricardo, en un capítulo de magnificada lentitud, piensa hasta en seis ocasiones “*Te he vencido*” (p. 35). Entre todas esas manifestaciones que se insertan entre el segundo eterno en que su hijo lo dispara en la cabeza y muere, tiene tiempo de “aprehender con una nitidez sin mácula todo cuanto le rodeaba, fuera nimio o necesario, burdo o sublime” (*Ibíd.*), con la misma determinación que tuvo en vida y sin sombra de arrepentimiento, forjando otro vínculo inesperado entre padre e hijo.

⁵¹ La misma reacción tiene Pascual Duarte tras matar a su madre: “Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras. El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me corrió las venas. Podía respirar...” (Cela, 1986, 157).

III.6. LAS HEREDERAS

Este tercer libro altera el tono de los dos anteriores. Pocas menciones más habrá a Irizábal y Héctor. Las huellas de sus actos son evidentes, pero ante las tres mujeres se proyecta solamente el futuro. Deciden, tras incinerar a Héctor junto con sus pertenencias, huir hacia el este: “le prendieron fuego junto a sus libros, sus ropas y otras prendas tejidas en vano, cogieron la fusta del padre, la maleta de cuero, una corteza de magnolio, tres muñecas de porcelana, las ganancias de toda una vida y subieron al sempiterno birlocho” (p. 47).

Poco tiempo después, fallecerá Victoria de manera inesperada. Su muerte dejará definitivamente libres a Adela y Miranda⁵², y cerrará la presencia de una madre de carácter tan determinado como su marido, pero con rasgos de humanidad. El silencio con el que se relata su muerte es el mismo que la acompaña durante toda la novela, junto con la obediencia callada y dócil que la llevó a “parir con dolor y mansedumbre los tres retoños que su brutal simiente tuvo a bien engendrar en el vientre ajado y corrompido” (p. 25). Su dulzura es ambigua, pues si bien sufre por su hijo, su tolerancia e incluso correspondencia hacia las acciones y características de su marido desequilibran su imagen:

Diminuta y también vestida de negro, de más edad que él, con una pañoleta anudada al cuello, un rancio moño que parecía hecho de estaño y las manos reposadas sobre el vientre, exhibiendo esa actitud dulce y primitiva que suele adornar a las preñadas y a los imbéciles (17)

⁵² Vicente Luis Mora hace un detallado análisis de la cuestión gemelar en “El arquetipo de los gemelos y su pervivencia en la narrativa española contemporánea” (2015). Otros gemelos que aparecen en la obra de

Por ello, frente al dolor de la pérdida, asume como irremediable, junto con sus hijas, el destino de Héctor (“acataban de antemano no sólo que su hijo y hermano estaba perdido, sino que, en conciencia, no debían mover un dedo para que la situación cambiase.”, p. 43) y se limita, como lo hizo en vida de su esposo, a ser testigo mudo del devenir de los acontecimientos. En cambio, pese a que la efigie de Irizábal va menoscabándose físicamente por su afán pecuniario, la suya parece sufrir el proceso contrario:

La hidra siempre vestida de negro e insospechadamente fértil que le regaló tres hijos y arrobas de sudor y que, con las décadas, mientras Irizábal se convertía en un tirano cojo y meditabundo, incapaz de cruzar una palabra con nadie sin antes medir la riqueza de sus bolsillos, iría dulcificando su expresión al punto de acabar convirtiéndose en una sarmentosa Penélope que no tejía lienzos para aplazar la conquista de su hermosura, sino para distraer la cólera de sus entrañas. (p. 37)

El autoengaño es la fórmula utilizada para soportar el peso de un hogar que amenaza con romperse y de una ira contagiada por su marido. Tanto es así, que cuando escucha el disparo que acaba con Irizábal, se dice a sí misma en varias ocasiones: “*Sí, no cabe duda, ha sido el viento jugando entre los maizales*”, (p. 30). Su relativa candidez es desmontada mediante el uso de comparaciones mitológicas de carácter funesto que la acercan más a las Moiras que a la paciente esposa de Ulises (“las antiparras colgando del arco judío de su nariz mientras los dedos iban y venían a lo largo de las agujas y con discreción de rigurosas parcas devanaban el hilo de las horas, monótona y trágica, pueril.”, p. 39) o directamente a una figuración de la Muerte (“una dama vestida de luto

Menéndez Salmón son Humberto y Hugo, de *Derrumbe*, y simplemente mencionados los mellizos Valerio y Valeria en *La luz es más antigua que el amor*.

que porta una guadaña afilada y una clepsidra con granos de arena”, p. 40). Sus hijas, liberadas doblemente del yugo familiar, no quedarán exoneradas de las cargas fatídicas inherentes a la familia, aunque ellas vayan progresivamente disfrutando de la emancipación según mueren sus progenitores. Obligadas a cultivar la tierra por su padre, así reaccionan al escuchar la ya célebre detonación:

No necesitaron mirarse para saber lo que había sucedido. Tercas y envilecidas, doblando el espinazo sobre los surcos donde las semillas iban desplegando su potencias promesa de vida y alimento, no necesitaron mirarse cuando el estampido de la detonación fue apagándose sobre sus austeros paños de estameña, sus pechos todavía no besados, sus manos endurecidas por el trabajo a pesar de las riquezas que la casa del padre atesoraba en cada uno de los rincones (p. 20)

La liberación para ellas va indefectiblemente unida al desarrollo de su sexualidad (“aquel sonido inauguraba una época largo tiempo ansiada en la quietud de sus dormitorios” p. 20) a sabiendas de que esa circunstancia tendría ventajas e inconvenientes: “habían crecido sin otra esperanza que la de escuchar un día aquel disparo que les traería la deshonra, el dolor y la murmuración, sí, pero también el arrullo profundo de la paz, la independencia, el reposo.”, (Ibíd.).

La inacción de la que eran objeto por miedo al padre y por convención social halla su correspondencia con una imperturbabilidad ante cualquier suceso que se produzca, por grave que sea. Así, viendo como su madre se desploma, “no movieron un solo dedo, como si en vez de la caída de su madre estuvieran contemplando la tala de un cerezo” (p. 83). Lo mismo ocurrirá cuando, en el cortejo fúnebre que las devuelve a Promenadia, sean violadas por todos los soldados que acompañan a la comitiva. Habiendo comprendido la barbarie de la guerra (“la toleraron con la misma prudencia con la que se tolera la estupidez”, p. 87), deciden adaptarse a ella:

de regreso a casa con su fortuna intacta y los cuerpos maduros y envalentonados, sustraídos a una condena tantálica, llena de planes, pletóricas, casi obscenas, deseosas de otros hombres, otros soldados, otros amantes o forzadores a los que tomar y entregarse en medio del pánico de la guerra (pp. 92-93).

Son, al igual que paradójicamente ocurría con Héctor, deudoras de la concepción paterna de la vida reforzada por las estampas que ofrece la guerra: “pensaron que todo se reducía a comprender que el mundo no tiene otra manera de expresarse que la cólera y la ferocidad, que la tierra no conoce otro modo de saludar el nacimiento de sus criaturas a la verdad que el dolor” (p. 92). Para no correr la misma suerte que su hermano, que había luchado contra este criterio, hasta ser aplastado por él, ellas deciden hacer de la desventaja un privilegio hasta que el nacimiento de sus hijos las recolocan en una posición ante la que ya no puedan ocultarse.

Al igual que hicieron con el cadáver de Héctor, utilizan el fuego⁵³ para hacer desaparecer su dinero antes de suicidarse:

Su herencia, escrupulosamente apilada frente a la verja de entrada a Villa Atenas hasta levantar un templete de papel moneda, la quemaron con una tea empapada en gasolina, sentándose al calor de la hoguera durante casi media hora, que fue el tiempo que tardó en arder todo el dinero según advierten los curiosos que, desde el camino que rodea la finca, las vieron allí postradas como ante un cuerpo que se consumiera a orillas de un imposible (p. 108)

⁵³ Hablaré de la función del fuego a propósito de *La noche feroz*.

III.7. PESIMISMO Y FATUM: CORRESPONDENCIAS FORMALES Y ESTILÍSTICAS

La brusquedad de los comienzos de algunos capítulos da testimonio de lo abrupto del argumento, como si la crudeza de Ricardo impregnase la novela con un pesimismo vital que él defiende y que es uno de los motivos de desencuentro con su hijo: “cualquier estrategia diseñada para huir de la particular idiosincrasia de su familia y del implacable sentimiento de fatalidad que, desde que era un niño de pecho, habían insistido en inculcarle, estaba destinada al fracaso.”⁵⁴ (p. 24).

Fracaso o prolongación de la fatalidad, el parricidio inaugura la narración y todos los impactos emocionales o físicos que vengan después no contarán con ningún aviso previo, al menos para el lector y sólo se comprenderán, como la pintura completa de la familia, cuando se haya completado la novela: “Y entonces fue como si el sol se hubiera rajado de parte a parte” (p. 13); “El bofetón no le lastimó en los nervios de la mejilla” (p. 24); “Ahora la golpeaba con negligencia y disimulo” (p. 51); “Cuando Victoria Carro se desplomó sobre el puente del *Prometeo*” (p.83).

El margen de actuación que tienen los personajes es escaso y está ligado a su personalidad y al resto de condiciones sociales que les rodean. Ricardo es el gran ejemplo, como no podía ser de otra manera. Encadenó oficios hasta que la suerte le fue favorable y, en un gesto de audacia, arrebató Villa Atenas, futuro hogar en Promenadia, a un desesperado Humberto Salvatierra, propietario que acabará suicidándose. Su segundo gran logro es amasar una fortuna con independencia de los métodos utilizados. El tercer logro, y más importante narrativamente, es su propia muerte. Irizábal, teniendo

⁵⁴ Efectivamente, sus propios actos refrendan esa teoría paterna. También se refuerza esta idea cuando el narrador equipara el grito de Victoria tras la muerte de Héctor con el que no lanzó en su parto, sabedora de que “la vida que le aguarda será una confusa sucesión de miedos reales y alegrías fingidas, un laberinto sin salida en el que para sobrevivir necesitará de la indulgencia de los otros” (p. 47).

por bandera “una sensación de resentimiento no hacia los dioses (en quienes no creía) ni hacia los hombres (a quienes no amaba), sino hacia la propia vida entendida como floración obscena de organismos, plétora terrible y absurda, carente de finalidad” (p. 55), navega entre su determinación y el fatalismo y sinsentido con el que bautiza a la vida. El narrador, en una de las descripciones más cruentas de toda la novelística, define así la existencia:

[hombres] hechos de la misma pasta plástica y quejumbrosa que apellidan *vida*, cuerpos putrefactos que esconden sus remiendos devorando otros cuerpos putrefactos, existencias que para aspirar a seguir siéndolo deben percutir implacables sobre el émbolo ciego de las horas, los minutos, los segundos. (p. 56)

Es precisamente en la concepción de la fatalidad donde mejor se aprecia la influencia de Faulkner. En palabras de Ricardo Gullón:

Las novelas de Faulkner tienen sabor acre, de sangre derramada, violación, crimen y tortura. La violencia se derrama pródigamente, y los hombres la aceptan como lanzada sobre ellos por la mano de la fatalidad. Estos seres se someten sin duda a los hados, y considerando estéril cualquier tentativa de oponérseles, aceptan sus leyes como dictados del destino. La fatalidad de tener sangre negra, de nacer impotente, de quedar sometido a una suma de circunstancias que hacen aparecer culpable al inocente; en cualquiera de éstos u otros de los supuestos imaginados por el novelista, el personaje acepta su destino, y por impulso de inconsciente protesta contra esa aceptación desencadenará desastres, catástrofes. (1950)

Aunque temáticamente haya correspondencia (la tragedia, al fin y al cabo), también algunos aspectos formales, con matices, subrayarían la conexión entre ambos autores:

Sea el primero su dificultad, nacida de la exposición voluntariamente confusa, de la manera enmarañada y oscura con que procede a narrar los acontecimientos novelescos, embrollando la cronología, mezclando lo pasado con lo presente y explicando los hechos por la rememoración de sucesos anteriores. (Técnica del salto atrás). [...] Su mundo es cerrado, hermético y denso. Es preciso abarcarlo por entero para entender la importancia del sistema de comunicaciones que une sus diversas partes. (Ibíd.)

En *Los arrebatados* hay apenas dos mínimos ejemplos de monólogo interior, si bien es cierto que, como he explicado anteriormente, sólo se comprende el conjunto y a cada personaje (no tan definidos como los faulknerianos, sino casi estereotipados a la manera de la tragedia griega) una vez terminada la novela, que está constantemente glosándose a sí misma para establecer diferentes planos del argumento, los caracteres o la mencionada fatalidad, lo cual abunda en el desconcierto, no tan marcado como en Faulkner, pero igualmente presente:

Algunos de estos procedimientos tienden a producir oscuridad. En Faulkner la tendencia es indiscutible. ¿Por qué esa oscuridad? Un crítico francés, la profesora Claude-Edmonde Magny, autora de un excelente libro sobre la novela norteamericana, en el que estudia varias de las novedades técnicas enumeradas, considera que la oscuridad es medio para forzar la atención del lector, para obligarle a concentrarse en la lectura y -como resultado de esa concentración- retener lo leído. La explicación es plausible, pero tal vez insuficiente. Esta oscuridad es tanto querida como impuesta por el deseo de reflejar las cosas según son y según las vemos: la sociedad en su incoherencia y las acciones humanas en su ambigüedad. (Gullón, 1951)

En *Los arrebatados*, por su parte, hay una menor superposición de planos, si bien se da el juego del narrador, que por un lado se vuelve omnisciente y revela la interioridad y el pasado y otras veces se remite a lo opinado, a lo contemplado desde fuera, deducido o sospechado por los vecinos, cuya visión a veces adopta (“Pero el narrador no se atreverá

a pronosticar que ello sucediera por casualidad o por pereza” p. 18). Con oraciones como “Pues no existe ojo humano que los viera apearse del birlocho y pisar su nueva patria” (p. 23) o “Dónde durmieron aquella primera noche continúa siendo un misterio” (p. 27), el narrador selecciona su omnisciencia, al igual que omite escenas como la del ajusticiamiento de Héctor: “Minutos después todo había concluido.” (p. 46). La elipsis, al igual que la anticipación (“siguieron arrojando con esmero aquellas semillas que meses más tarde darían una cosecha que ellas ya no recogerían” pp. 20-21), crean angustia porque lo previsible se produce antes de lo que el lector espera, y rompe el ritmo del relato y la temporalidad.

Todo ello conlleva que la verosimilitud repose por una parte en la oralidad del relato y por otra parte en la excepcionalidad de lo relatado, que está en manos de testigos mudos y de dicho narrador selectivo:

Pero si aún hoy, si se ha nacido con las oportunas dosis de paciencia y capacidad para el asombro, puede el curioso convidar a vino a uno de los viejos del lugar y, acodado sobre el mostrador, perniabierto junto a un taburete o sentado tras una decrepita mesa con iniciales grabadas a navaja sobre los manteles de hule, escuchar la historia de sus propios labios, como acaso los viajeros de todas las edades y razas han hecho y seguirán haciendo en su incansable vagabundeo por la sucia y corrompida tierra de la que surgieron y a la que un día deberán regresar dentro de un estrecho traje de madera [...] El relato empieza el último verano del siglo XIX (p. 16)

Según se aproxima el final de la novela, los hechos van tomando un cariz tan excepcional que hasta el narrador se ve obligado a reconocerlo. En los párrafos que rodean la violación de las gemelas, se concede: “parece increíble que los soldados se hayan olvidado de registrar el equipaje de las hermanas [...] parece poco o nada sensato que, si es cierto que gozaron de las mujeres sin su consentimiento, se arriesgaran a

dejarlas sin vida” (p. 89). De la posibilidad pasará a lo insólito, cuando Miranda y Adela organicen la farsa consentida de la muerte del capitán que desea abandonar a su familia para quedarse con ellas (“la elegancia obsequiosa con la que las dos hermanas jugaron con los niños huérfanos [...] mientras el supuesto cadáver espiaba, desde un ojo de buey de la bodega, sus funerales y la ulterior partida de su legítima esposa y de su apesadumbrada prole”, p. 99). El culmen será el nacimiento de los dos hijos, idénticos hasta en la cojera,

una peculiaridad funesta, tan escondida en el fondo de la carne y en los abismos del alma que cuando se hizo patente [...] nadie se atrevió a dudar de que, por senderos ocultos, de un modo a todas luces espantosa aunque certero, los viejos fantasmas del pasado habían vuelto (p. 103)

III.8. TIEMPO, LEYENDA Y ARQUETIPO

El estatismo promenadiense ya ha sido mencionado antes, pero no la capacidad de los Irizábal de suprimir el tiempo. Su carácter arquetípico y leyendístico conforman una circularidad que permite la fijación de la historia en el plano hipotético del narrador que la transmite. Por ello, la figura que mejor encarna este principio es Ricardo Irizábal, que se sabe intemporal:

comprendía entonces que ya no tenía edad, que como los vientos o el silencio o la ferocidad había dejado de pertenecer a la categoría del tiempo, que era un pedazo de historia imposible de catalogar, inmune al devenir y a la corrupción [...]. De hecho, era como si su riqueza hubiera abolido el tiempo no sólo hacia adelante, sino también hacia atrás (p. 77)

El barniz que acumula su figura es igualmente heredado por sus hijas, que al volver al pueblo experimentan la elasticidad del tiempo, que es capaz que solapar su figura a la de su padre por simple asociación: ahora son ellas las que se instalan en Promenadia:

Cuando un suceso se repite, aunque sólo sea en un sentido general, sin necesidad estricta de que personajes y paisaje resulten idénticos, se tiene la sensación de que el tiempo ha sido derogado, de que el recuerdo del primer suceso se solapa hasta tal punto con la evidencia del segundo que es como si el tiempo se estirara y deformara a voluntad, igual que el elástico de un vestido. (p 94)

La repetición es un recurso que aparece en diferentes planos narrativos: las hermanas gemelas, los dos actos de violencia de Irizábal, los dos fuegos (para incinerar a Héctor y para destruir la herencia) o la cuádruple interpretación del parricidio. Este mecanismo colabora en la fijación dentro del imaginario colectivo de unos personajes que, como dije anteriormente, están tan conformados como limitados por la superposición de escenas, como ocurre en el tratamiento de narraciones orales: “El proceso de acumulación de anécdotas tiende a darnos un arquetipo, un modelo más claro e inteligible para el grupo.” (Caro Baroja, 1991, 39). Quizás también este modelo es simplificado por las demarcaciones que lleva implícitas, pero la rememoración continuada también conlleva que los rasgos específicos se diluyan frente a los genéricos⁵⁵ y que sean los segundos los que pervivan en el tiempo e incluso en el espacio: “Y así fueron pasando las estaciones y con ellas fue engordando la leyenda de

⁵⁵ “La fuerza del relato ‘arquetípico’ y del modelo casi material en la historia escrita es de una magnitud incalculable; y esta fuerza estriba en que lo tratado puede cobrar un aire de grandeza y generalidad que la materia en sí no tiene. Es la majestad del arquetipo la que ofusca y el arquetipo da al relato un aire de integridad que las acciones humanas no suelen tener por lo general” (Caro Baroja, 1991, 22).

Irizábal, al punto de que las gentes de los alrededores acudían a Promenadia para comprar sus cachivaches con ocasión de bodas, bautizos u onomásticas” (pp. 66-67).

La leyenda tiene la capacidad de parar el tiempo. Todo es aquí y ahora. El parricidio es el culmen de una serie de despropósitos y un aliciente en el carácter mítico de la familia.

IV. *LA NOCHE FERROZ* (2006)

IV.1. LA NOCHE OSCURA SIN ALMA

Quizás sea *La noche feroz* la más sofocante de las novelas de Ricardo Menéndez Salmón. Su angosta temporalidad limitada a unas horas y el reducido espacio por el que se mueve un escaso número de personajes facilitan la creación de ese ambiente asfixiante. La trama es sencilla: en plena Guerra Civil española, un pequeño pueblo trata de encontrar a los autores de la violación y muerte de una niña.

Aunque la novela se abra y se cierre con la aparición de Labeche, un salvaje con fijación por el fuego, su presencia se debe a la recreación de un ambiente primitivo que se extenderá a todos los aspectos de la obra. Ninguna importancia tiene en la trama, pues ni siquiera interactúa con el resto de caracteres. Éstos, a excepción de Homero el maestro forastero, cuyo punto de vista parece en ocasiones fundirse con el del narrador, sí son originarios de Promenadia, el pueblo.

Los primeros que se presentan son los llamados “anfitriones”, según el título de los fragmentos que se les dedican, como ocurre con la mayoría de personajes. Formada por cinco miembros, esta familia recibe durante la cena a Homero con algunas reservas. El padre, extremadamente tosco, le ridiculiza. El resto, es decir, la madre y los tres hijos (la muchacha embarazada, el alumno de Homero y el niño discapacitado) apenas se pronuncia, si bien se intuye el temor al padre. Precisamente el patriarca es requerido por

el padre Aguirre, el molinero y otro hombre apodado “La Muerte” (trío designado como “los cazadores”) para ayudarles a buscar al asesino de la niña. Más tarde, cuando Homero ha regresado a la escuela, donde intenta novelar los orígenes de esa región y lidiar con sus propios demonios, dos hombres perdidos (“los inocentes”) le piden algo de comida y se marchan. El otro personaje no originario del pueblo, el prestamista Irizábal, testigo perspicaz, (y protagonista de *Los arrebatados*) entiende que el asesino es realmente Homero e intenta evitar que los cazadores ajusticien a los dos inocentes, aunque llega demasiado tarde.

La novela se inicia con un epílogo (p. 10) —característica común dentro de las novelas de Menéndez Salmón— que resulta ciertamente revelador. Sirve este fragmento de Spinoza tanto de prefacio de lo que hallaremos en ella como de síntesis, con lo cual no está de más volver a él una vez concluida la lectura. Esa “causa final” que el filósofo no entiende sino como “apetito humano mismo”⁵⁶, viene a deshacer la narración entendida como resolución de conflicto, el cual es, en cierta medida, secundario. El verdadero conflicto no aflora hasta el final de la misma, convirtiendo a esa noche feroz en un continuo, no en un episodio concreto limitado al caso, ahora ya anecdótico, del

⁵⁶ A la luz del argumento, y especialmente del cierre de la narración, resultan significativas las palabras de Spinoza que clarifican o amplían los conceptos que Menéndez Salmón ha elegido para abrir la novela. “[...] los hombres ignoran comúnmente la causa de sus apetitos. Pues son ciertamente, como ya hemos dicho a menudo, conscientes de sus acciones y apetitos, pero ignoran las causas por las cuales son determinados a apetecer algo” (Spinoza, 1958, 173). De igual manera: “Entiendo, pues, aquí, bajo la denominación de deseo, todos los esfuerzos, impulsos, apetitos y voliciones del hombre, que, según la diversa disposición del mismo hombre son diversos y no raramente tan opuestos unos a otros, que el hombre es arrastrado en diversos sentidos y no sabe hacia dónde inclinarse” (*Ibid.* 155). El personaje

asesinato de una niña de la que no se conoce ni el nombre. Es, pues, extrapolable la oscuridad al carácter humano, prácticamente independiente de su grado de raciocinio o humanidad a tenor de lo observado en los diferentes personajes, y aunque la guerra puede entenderse como aliciente o instigadora de ciertos comportamientos, no parece entenderse como justificante.

Será esa Naturaleza de la que Spinoza dice que “no existe para ningún fin, tampoco obra con vistas a fin alguno” (p. 9) lo que termine por otorgar un sentido general a una noche feroz que es, al fin, constante en cuanto a concepto, es decir, que desborda sobradamente los límites del texto, tanto por esa suerte de anagnórisis final como por las circunstancias y caracteres que la rodean. En resumen, esa noche funciona como estado permanente, y no simplemente como ambientación. La luz tan sólo se observa en el *Pórtico*, capítulo introductorio, y de ahí se pasa directamente a “la luna roja de sangre” (p. 15) del siguiente episodio. El día no se contempla como alternativa⁵⁷, sino que es la noche la que permite, revela, e incluso aumenta los desmanes que tienen lugar de forma diurna pero que no están textualizados.

IV.2. LOS PERSONAJES INMERSOS EN LA OSCURIDAD

donde mejor se encarnan estos conceptos es Labeche, cuya voluntad (si es que existe) desconocemos y cuyos actos abren y concluyen la novela.

⁵⁷ “[San Agustín] en su *Confessionum liber* concebía la dicotomía de la creación divina como una perfección última de luz difundida por los espacios diurno y nocturno, en donde la batalla cósmica de la tradición intelectual y religiosa maniquea, la conflagración universal del Bien/Mal representada por la alternancia Día/Noche, encuentra una solución última, luminosa y salvífica moderada por el *verbo* de la sabiduría y el del *conocimiento*” (García Santo-Tomás y Cortijo Ocaña, 2012, xi).

No obstante, lo señalado es aplicable sin duda a los personajes, especialmente al protagonista, Homero. La revelación que se da en las últimas páginas, es decir, que él es el asesino de la niña, no ayuda a cerrar el misterio, así como, en principio, no supone la redención del agente de tal atrocidad. Colabora a crear más desasosiego si cabe. Ninguna de las tramas está cerrada, a pesar de aparecer todas ellas en un grado de intensidad superior que se prolonga más allá de la propia novela, como si todo estuviera al mismo tiempo revelándose y ocultándose de nuevo en esa noche que en realidad es todas las noches precedentes y posteriores. Hay por tanto una homogeneidad de ese estado descarnado, en el que se ofrecen pequeñas dosis de esperanza (especialmente notables son la existencia de ese personaje del hijo del anfitrión, que se muestra curioso e inteligente, y sobre todo de esos momentos en los que la luz, literal y metafóricamente, impregna todo, resultando cegadora).

Los personajes, de esta manera, se ven absorbidos por tal oscuridad, que bien la utilizan para que entonces aflore, si no su verdadero carácter, sí aquella parte de él que subyace a la parte visible o a lo que sería esperable de ellos, como sucede con Homero, el padre Aguirre, o la muchacha embarazada. De igual forma, la noche es cómplice de estos impulsos. Su proclamada ferocidad es tanto un refugio como un acicate para los mencionados caracteres, así como una trampa para los inocentes, principalmente los dos hombres que son final y erróneamente ajusticiados.

Más allá del rédito o perjuicio que obtengan de ella, es destacable el juego de contrarios que escenifican todos los caracteres: el maestro, único ser racional, es el centro del conflicto en todos los sentidos; el sacerdote es el ejecutor de la venganza; el padre de la familia que abusa de su propia hija, la cual, embarazada, es símbolo contradictorio de la vida; el bebé, descrito con tales calificativos por su minusvalía que está lejos de ser concebido como un ser humano; Irizábal, vecino apartado de todos ellos pero revelador

de sus faltas; Labeche, de comportamiento en principio básico y natural, es esencialmente destructor (aunque recordamos los matices purificadores del fuego); los dos hombres inocentes son inmediatamente identificados como culpables. La noche, paradójicamente, ilumina sus verdaderos rasgos. Estas inversiones están ambientadas en un contexto bélico, concretamente el de la Guerra Civil española, pese a que ésta, insisto, no sirve ni como trasfondo sólido, ni por tanto como justificante de la barbarie intrínseca de los protagonistas.

IV.3. EL MAL SALVAJE

Es habitual la división de escenas en capítulos en las novelas posteriores, como muestra de ese narrar a fogonazos que identifica a la novelística de Salmón. En el caso de esta novela, la apertura y el cierre (*Pórtico* y *Exitus* respectivamente) apenas repercuten en la trama. Efectivamente sirven de apertura y conclusión, pero no tienen apenas relación con el hilo argumental. Sí actúan, no obstante, como marco ambiental y poético e introducen igualmente al lector en unos parajes a medio camino entre la naturaleza y la crueldad despiadada. Así, el personaje Labeche (cuyo lexema *labe* significa “horno” en euskera⁵⁸) despierta en un entorno eglógico, ancestral y personificado⁵⁹ (“En los profundos y mansos ojos de las vacas danzan su secreto ritual

⁵⁸ Euskalterm, Banco terminológico público vasco (2009).

⁵⁹ Un entorno similar se presenta en el cuento de Pío Baroja titulado “El carbonero”. El oficio del protagonista, que da nombre al relato, el ambiente bélico circundante que no logra comprender y el paisaje de monte descrito con un estilo semejante al de la novela de Menéndez Salmón, con oraciones como “Sobre los valles se extendía la niebla compacta y densa, como un sudario gris que se agitara con el viento” (1998, 32) o “los hilos de agua al correr por entre las peñas resonaban en el silencio del monte

las moscas. El tiempo, resuelto en esa mirada que observa con negligencia cómo transcurre el mundo, parece haber adquirido la pereza de la miel”, p. 11). Tal sensación de paz e incluso dulzura contrastará enormemente con el desarrollo de esta secuencia de apertura donde ese presumible buen salvaje (“terco, libre, inocente”, p. 13) se transforme en un vándalo que prenda fuego⁶⁰ al granero para “cumplir el dictado del sueño” (p. 13). No es la única mención a la visión onírica y al control que ejerce sobre él, como si fuera una simple marioneta de esa imagen o de un impulso irracional que lo gobierna, así como de sus convicciones repentinas y aparentemente inmotivadas: “no le sorprende demasiado hallar junto a sus ropas un bidón de gasolina. Y aunque no puede recordar cómo ni cuándo se hizo con él [...] su rotunda presencia le inspira una certeza jubilosa: la de que la vigilia es el lugar donde los sueños se cumplen”⁶¹ (p. 12). De estas citas se desprende la posible falta de causa para obrar así, la asociación entre la

como voces del órgano en la nave solitaria de una iglesia” (1998, 33), que personifican los elementos naturales con un inevitable tono aciago.

⁶⁰ “En el totalitarismo sagrado del mito y en el simbolismo religioso tienden a predominar procesos metonímicos de significación; la analogía poética popular nos muestra, por su parte, la conexión entre metáfora y ritual” (Lisón Tolosana, 1997, 32-33). No debe obviarse la concepción de Heráclito de su arjè: “Al tomar algunos de sus fragmentos, se encuentra la presencia del fuego como elemento siempre vivo y transformante, que nunca es opuesto en la misma forma y en la misma intensidad, ya que por su permanente devenir está cambiando, siendo de acuerdo a la capacidad de recepción y de ser de cada realidad. Así, aunque el fuego permanece en las cosas estáticas y en las cosas que poseen locomoción y generación, no hay en ellas el mismo grado porque ante todo el fuego es dinámico y en su dinamicidad está generando” Botero Bernal, (2007, pp. 61-62), cita y reescribe el trabajo de Luis Alberto Vélez Echeverri publicado bajo el título de *Fuego y logos en Heráclito* en 1987 por la Universidad Pontificia Bolivariana.

ingenuidad y la destrucción abrazada por un atavismo mítico que camina de lo bucólico (“Hay un rumor de agua ahí fuera, como si un río lamiera los pies del establo. Y más lejos todavía, a capricho del viento, se adivina un coro de risas”, p. 11) a lo apocalíptico (“en cuanto la corona de fuego vibre en el aire diáfano como el timbre de una trompeta terrible”, p. 12). El tono permanece en el *Exitus* de forma que no son las vacas, sino los buitres, los animales que le acompañan en la escena y los ojos negligentes del ganado (p. 11) se convierten en las aves en “amarillos y audaces, en los que late un cálculo secreto” (p. 101). Cuando de nuevo el fuego⁶² vuelve a tomar el protagonismo, la circularidad⁶³ vuelve a proponerse como aglutinante de ese estado permanente que supone el título, aunque la siniestra ironía final manifieste que “los buitres rompen a volar cantando llenos de júbilo, celebrando, en las llamas que al fin se alzan, el retorno de la luz, la llegada del nuevo día, el ocaso de la noche feroz”, p. 103.

Además del regreso de Labeche, es el fuego el que realmente ayuda a suavizar en cierto modo la anagnórisis catártica de Homero. La hostilidad imperante entre sendos fragmentos de apertura y cierre se mitiga con lo contingente de la aparición del

⁶¹ El narrador dirá más adelante, refiriéndose a un sueño de Homero, que los sueños poseen “goznes, que articulan la unión entre dos mundos, el de la vigilia y el de la inconsciencia” (p. 59), marcando aún más si cabe la dualidad del protagonista.

⁶² “Este *factum* [el fuego] provoca un conjunto de expectativas (repetición, uniformidad, constancia) y un cálculo de ideas (temor, uso, manipulación), pero, además, y más importante antropológicamente, la extraña naturaleza etérea y las propiedades benéfico-destructoras de la llama le convierten en irresistible símbolo con un enorme potencial y exuberante tendencia a significar.” (Lisón Tolosana, 1997, 38).

⁶³ “Casi todas las visiones de futuro se encuentran situadas entre una escatología pura de desastre inmotivado y una teleología pura de desastre interminable. Sin embargo, combinar lo teleológico con lo escatológico es algo que puede lograr que se acerquen los fines o extremos del mundo sin permitirles unirse” (Bull, 1998, 12). Las imágenes apocalípticas se sucederán en esta novela, como mostraré más adelante.

vagabundo y su desvinculación con el grueso de la narración, aunque no con la ambigua capacidad de discernimiento que planea sobre los personajes del núcleo narrativo. Es, por tanto, y tomando al fuego como símbolo primordial⁶⁴, un retorno a lo elemental, quizás más al instinto, como es el caso de Homero y al parecer de Labeche, frente al mundo supuestamente más civilizado. También puede concebirse como un dudoso método de purificación de los errores del maestro y de homenaje a las víctimas que origina.

IV.4. LA CEGUERA MORAL

No debe pasarse por alto el nombre del protagonista. Efectivamente, como comprobamos en los capítulos *Fundación* y *Corrección*, no se trata de una elección casual de antropónimo. Empezando, sin embargo, por la primera percepción del personaje, cuyo punto de vista domina la narración al menos en un inicio, la figura del “catapotes”⁶⁵, es decir, el concepto que tienen de él esos primeros anfitriones, pesa más

⁶⁴ “Deberíamos interrogarnos sobre por qué frente a esa desconstrucción contemporánea del fuego sobrevive la nostalgia del fuego primigenio. La necesidad de la unicidad, de la reintegración al sentido uno, parece latir detrás de ese culto al fuego que modernamente vuelve a instaurarse en los hogares [...]” (González Alcantud y Buxó Rey, 1997, 16)

⁶⁵ “El tercer colectivo del magisterio en el siglo XIX era el de maestros sin título y sin habilitación alguna que en Asturias eran genéricamente conocidos como “temporeros”, pero que pueden aparecer en distintos documentos con diferentes denominaciones relacionadas con la eventualidad de su función (“maestros de medio año”, “ambulantes”, “lazariegos”, “catapotes”, por la costumbre de comer cada día en una casa del pueblo en que ejercían) [...] Estos maestros eran seleccionados y sostenidos por las propias Juntas Vecinales en las que se valoraba positivamente su rudeza y experiencia para transmitir unos saberes básicos a los niños y para resistir un invierno en la cruda realidad de la aldea. (Mato Díaz, 2010, 30).

que la de Homero y así lo reivindica: “Homero —dice—. Me llamo Homero. Nada de catapotes” (p. 16), aunque no surta efecto.

A pesar de las obvias conexiones, en este caso sí conocemos su procedencia⁶⁶, Omaña, enclave real, aunque señale que la abandonó “como un apátrida” y “derrotado por un oído ausente, que nunca amanece” (p. 16). Parte sin embargo hacia la tierra pseudomítica de *Derrumbe* o *Los arrebatados*, Promenadia, que como el propio autor señala, es un remedo de Gijón⁶⁷. Esa condición de extraño es revelada por la mirada del ama, que observa “sus manos lácteas, venidas de un país de gloria [...] como se miraría un prodigio del abismo o un becerro con dos cabezas”⁶⁸. Apenas se pronuncia al respecto, en lo que será una de las pocas manifestaciones tácitas de las mujeres en la obra (la mujer, la muchacha embarazada, la niña violada) silenciadas *de facto* por las

⁶⁶ “Algunas tradiciones hacen de Homero el hijo de la musa Calíope o le atribuyen a un padre divino, si bien la mayoría lo hacen nacer fuera del matrimonio de una joven mujer seducida o violada; el parto tuvo lugar cerca del río Melete, por lo que el niño se llamó en un primer momento Melesígenes. En la *Vida pseudoherodota*, la más detallada de todas, la madre y el hijo son recogidos por un aedo maestro de escuela, Femio, que transmite su arte a su hijo adoptivo; Homero, por gratitud, habría dado el nombre de Femio al aedo de Ítaca, de quien celebra su talento en la *Odisea*” (Carlier, 2005, 5)

⁶⁷ Sin embargo, pocas líneas después, se dice que la muchacha embarazada “tiene al marido en Gijón, de escolta de un diputado socialista” (p. 20). Menéndez Salmón aclara: “[...] la palabra Promenadia en mis libros la utilizo casi como un talismán. Frente a lo que hacen muchos escritores, que generan un espacio reconocible que permanecen de un libro a otro; en mis libros queda solo el nombre, porque Promenadia cambia de uno a otro, ha aparecido en cuatro o cinco libros y nunca es igual. Es una palabra que me gusta y que ha quedado como talismán; cuando lo escribo es como si estuviese en casa.” (Menéndez Salmón, 2011h).

⁶⁸ En *La ofensa*, Menéndez Salmón repite imagen al expresar la sorpresa de los soldados, ofuscados como si asistieran al “nacimiento de un perro con dos cabezas” (2009a, 26), y en *El corrector* muestra la estupor y desconcierto ante los atentados del 11 de marzo como “un suceso improbable como el nacimiento de un cordero de dos cabezas” (2010b, 19).

palabras y los hechos de los personajes masculinos, y rescatadas sólo por la voz narradora (“la muchacha palidece en su reino de silencio”, p. 23).

De cualquier manera se percibe un desprecio generalizado por el maestro, una inutilidad que se le achaca, y cierta distancia, entre el respeto y la asunción de saberlo diferente, sea por su procedencia o por ocupar un lugar en la sociedad distinto al de los anfitriones. Ese rechazo del intelectual ayuda a establecer una imagen del personaje que se desmoronará al final, sobre todo por la identificación⁶⁹ del autor con respecto a él y en consecuencia de la del propio lector, que tiende lógicamente a empatizar más con ese *a priori* destello de racionalidad que con cualquiera de los caracteres autóctonos de Promenadia, embebidos en el primitivismo y la barbarie⁷⁰. Homero, aun así, es

⁶⁹ “C’est lui [Homero] qui occupe la plupart du temps le devant de la scène. Il est en effet présent comme acteur dans neuf chapitres et occupe les pensées ou la conversation d’autres personnages dans deux autres chapitres. La plupart du temps, la focalisation interne se fait sur ce personnage, le lecteur est donc conduit par l’instance narratrice à adopter la perspective de ce personnage et sa vision du monde. Il est, par exemple, souvent conduit par les jeux de focalisation à découvrir les autres personnages à travers le regard que le maître d’école pose sur eux.” (Pérès, 2009, 5).

⁷⁰ “Al amo, de pronto, en las tinieblas de su dormitorio, [...] le gustaría atrapar todas esas palabras que, a menudo, vuelan a su lado, delante de su misma cara, como pájaros sin rama, y que tantas veces se escapan entre los dedos [...] como todos los hombres desconfiados, aun sin saberlo, teme más a las palabras que a las cosas”, pp. 49-50. La capacidad de verbalizar como indicio de carácter humano pleno también aparece en el relato que crea Homero sobre el fundador, al que compara con “un dios en su día auroral que recoge bajo la batuta de su voz lo disperso [...] y levanta el esqueleto de Promenadia sobre aquella nada indiferenciada en la cual todo carecía de nombre”, p. 40. La lucidez que le aporta la inminencia de la muerte conlleva para uno de los dos hombres perseguidos la revelación de la palabra: “De modo que todo se reduce a esto —piensa con palabras que hasta el momento ni siquiera sabía que conocía, que vivían dentro de él, que lo habitaban como una enfermedad—, todo el furor y toda la condena, todo el voraz discurrir de los tiempos [...]”, p. 82. Por último, serán una herramienta imperfecta para manifestar la

partidario de defenderse activamente, e incluso equipara los dos modos de supervivencia: “Yo soy bolchevique. Si hay que cortarle la cabeza a un canalla, se le corta⁷¹. Eso —dice señalando el libro— no es menos necesario que esto —dice tocando el cuchillo a la altura de los riñones.” (pp. 21-22).

La animadversión o las reticencias al conocimiento no parecen ser exclusivas de los participantes en la narración. Tanto es así que, a modo de analepsis, Homero recuerda cómo su madre también observaba sus manos “temerosa de que su hijo hubiera aprendido a leer y a escribir” y sus últimas palabras: “No te atrevas nunca a ser libre” (p. 18). Aprovecha para hacer una presentación del padre del maestro, alcohólico y responsable de su nombre, que le condena a la burla (p. 18) Aparece peor parado que la madre, y es, a fin de cuentas, responsable de esa otra faceta del maestro que se revelará al término de la obra.

IV.5. LA LABOR DEL AMANUENSE

En la cuarta escena, *Fundación*, Homero trata de dar un pasado, y por lo tanto un sentido, a Promenadia. La figura del escritor, en la cual reincide Salmón (*El corrector* es el más amplio y claro ejemplo) es de nuevo un motivo de fracaso, aunque sea en la faceta de divulgador. No se observa, lógicamente, tanta identificación entre personaje y

interioridad: “Pero qué palabras podría emplear, cómo hablar sin faltar a la verdad, sin sentir que el lenguaje es un instrumento gastado, inútil, roto como un juguete en desuso”, p. 93.

⁷¹ Esta rigidez ideológica también aparece representada en la novela de Lorenzo Silva, *La flaqueza del bolchevique*, en boca del protagonista, aunque el tono general de la obra sea muy distinto: “Los bolcheviques no podemos escondernos. Nos lo prohíben nuestras creencias. Lo que no es no es y lo que es sólo es a tumba abierta” (1997, 135).

autor como en la novela de 2009; tampoco el trasfondo es real. No obstante, sí puede argumentarse un vínculo cimentado en la labor del amanuense, en el deseo de narrar para explicar⁷². En pocas palabras: escribir para recordar, comprender, conectarse con el pasado y el futuro, y en fin reivindicar la propia existencia.

De igual manera, tal y como establecía la gestación de *El corrector*, al crear una novela, en lugar de un ensayo, Menéndez Salmón elige que Homero literaturice (y muy previsiblemente ficcionalice) los orígenes de Promenadia, con el consiguiente ejercicio de metaliteratura concéntrica de círculos impermeables, al contrario que en la autoficción de 2010⁷³.

Imposible pasar por alto, llegados a este punto, las similitudes del protagonista con su homónimo griego:

⁷² Otros aspectos comunes, aunque secundarios, que vale la pena recordar es el componente más o menos directo de la Revolución Rusa que comparten Homero y Vladimir, desde la condición de bolchevique del primero a la declaración del segundo: “Me llamo Vladimir – en su juventud mi padre fue un fanático de la Revolución Rusa” (Menéndez Salmón, 2010b, 11). Así se comprueba que ambos poseen nombres elegidos por la figura paterna. “La nostalgia por Grecia” (p.18) es responsable de la elección, con reproche incluido, de Homero. De igual forma Homero tiene sobre su mesa *Los demonios* de Dostoievski, que también leían los terroristas de *Derrumbe* (Menéndez Salmón, 2010a, 77-78) y cuya traducción corrige Vladimir (Menéndez Salmón, 2010b, 11). El individualismo o el aislamiento en el que se encuentran ambos está a medio camino entre la elección y la resignación. “Soy un inveterado misántropo”, dice Vladimir (Menéndez Salmón, 2010b, 15).

⁷³ A pesar de ello, sí intenta dotar a la ficción, al igual que hace en *La ofensa*, de un trasfondo histórico. El mariscal Soult, Jean de Dieu Soult, que se menciona en la página 30, y cuyo cargo está El Francés, fue un estratega clave en la Guerra de la Independencia como explica, entre otros, Frédéric Hulot en su monográfico de 2003 *Le Maréchal Soult* (Pygmalion, París).

Según la tradición, Homero llevó durante mucho tiempo la vida de un aedo itinerante. [...] Melesígenes se convierte en Homero —“el Ciego” en dialecto eolio— al ser afectado por la ceguera. Sin embargo, las *Vidas de Homero* divergen sobre la fecha y las causas de este acontecimiento. Que Homero, el poeta por excelencia, sea ciego, como el adivino Tiresias y el aedo feacio Demódoco en la *Odisea*, se explica por una idea bastante natural: el poeta y el aedo, privados de la vista ordinaria, ven aquellos que los otros hombres no pueden ver. (Carlier, 2005, 6)

Sin duda la ceguera, ya sea real o inventada como el propio Homero⁷⁴, puede ser simbólica de sus propias limitaciones en cuanto a la asunción de sus propios demonios, ya que sí es capaz de aventurar los ajenos (“[...] el mismo agujero en el que habrán sido engendrados el imbécil, el chaval que acude a su clase, quién sabe si el retoño que a la hija mayor le abulta ya bajo la falda”, pp. 18-19). Sí compartiría con el famoso aedo la errancia y por supuesto, la intención de plasmar el origen de la tierra por la que vaga, con una voluntad estética que ayuda a sortear los lapsos que merman el rigor (“De hecho, no parece insensato deducir que los ropajes de la niñez se le cayeron a El Francés en aquellas semanas de furia en que combatió al lado de los ejércitos napoleónicos”, p. 31), a pesar de la indiferencia o directamente el rechazo presente o futuro⁷⁵. Existe, a tenor de la cita anterior y de la próxima, la identificación de Homero

⁷⁴ “Wilde se dijo: “Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva”. De ahí el *de la musique avant toute chose* de Verlaine, de ahí el simbolismo contemporáneo de Wilde. Podemos pensar que Homero no existió pero que a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poeta” (Borges, 2001, 153)

⁷⁵ “Platón, que nunca desaprovechó la ocasión de citar a Homero, le reprochaba su inmoralidad y su impiedad. Temiendo que las fascinantes ilusiones ideadas por el poeta apartasen a sus admiradores de la

con ese fundador de Promenadia. Necesitados ambos de la creación (de un pueblo, del origen del mismo para poder comprender y comprenderse) son ambos ajenos a esas tierras, aunque ni mucho menos los únicos, y con un bagaje desconocido que sólo se conocerá en el caso del maestro.

A la luz de la revelación final, esta disertación en la pintura del nacimiento de Promenadia gana en intensidad:

Nada deja tanta huella como el aprendizaje del horror. La contemplación de la muerte regala años al corazón del hombre, envejece su alma, deroga la premiosidad de una edad biológica que sólo sabe hablar del calcio de los huesos, longitud de los miembros o tamaño de los genitales. Un niño que ha visto la muerte delante de un rostro hecha puño, carroña o bala de cañón da un prodigioso salto en el tiempo de la ternura y los juegos. Que ese salto hiciera aterrizar a El Francés en Promenadia no deja, sin embargo, de resultar sorprendente (p. 31).

Coincide esta reflexión de Homero con otras obras del autor en cuanto al corte vital que supone el contacto con el horror. Así, el protagonista de *La ofensa* piensa en “el mundo tal y como era el 2 de enero de 1941; el mundo con sus olores, sus sabores y sus texturas; el perdido mundo anterior al horror” (Menéndez Salmón, 2009a, 137) en referencia al tiempo previo al incidente que le despoja de toda sensibilidad. La diferencia estaría principalmente en el emisor de las mismas, aunque bajo el estilo de Homero en este fragmento concreto está más que latente el del propio Salmón, no sólo en cuanto al estilo sino también por su costumbre de hacer reflexiones acerca de lo narrado.

búsqueda de la verdad, proponía, en la *República*, mantenerlo alejado de la ciudad ideal. (Carlier, 2005, 7).

Únicamente al comprobar el nombre de los fragmentos dedicados a él se vislumbran, cronológicamente, sus intenciones y casi a modo de pecados capitales, sus faltas: *Fundación, Corrección, Atrición, Ambición y Aflicción*. Sólo a la mitad del relato observaremos los primeros indicios claros de un comportamiento que bordea lo patológico:

Casi es ya la una cuando relee las líneas que ha escrito sobre El Francés y decide tacharlas.

Luego, como si contara calderilla, con la minuciosidad de un suicida, arranca las hojas, las dobla en silencio y las rompe en pedazos que se va metiendo en la boca.

Para tragarlos, se ayuda de pequeños sorbos de agua (p. 53).

Por saberlas conjeturas, por demasiada exigencia crítica de inventiva o de composición, su creación es ingerida con sistematicidad y resolución⁷⁶.

IV.6. LOS CAZADORES, IRIZÁBAL, LOS INOCENTES

Otro personaje destacable es La Muerte, el molinero. Con connotaciones alegóricas más que evidentes, se explica este apodo (si bien no se revela su nombre de pila) por una fealdad muy marcada⁷⁷, el cual da lógicamente pie a dobles sentidos presentes en sus intervenciones (“Vamos, Ezequiel —dice La Muerte—. Aquí no hay

⁷⁶ Un episodio similar se encuentra en *La luz es más antigua que el amor*: Semiasin devora sus lienzos “confesando a su esposa que mastica sus pinturas porque son las verdaderas heces del espíritu” (Menéndez Salmón, 2010c, 115).

⁷⁷ Interpretando a Platón, Juan Antonio Rodríguez Tous manifiesta: “Ante el ser atópico (ser-no-ser) de lo feo sólo cabe la retracción. Lo feo se muestra, en este sentido, como una marca liminar o una admonición, un *vade retro* respecto al pensar” (2002, 49-50).

hombre que llevar”, p. 26), o las que realizan el narrador (“La Muerte permanece en el umbral, aquietado como un mal presagio”, p. 25) u otro personaje (—Calla, veneno— replica el ama— que todo lo infectas con sólo mirarlo.”, p. 26). La extrañeza empieza por el hecho de ponerle un nombre femenino siendo el portador un hombre⁷⁸. Sería paradójico introducir en la novelística de Salmón un personaje femenino que tuviera tales características, dado que los personajes femeninos de su novelística son, precisamente, atenuantes del mal.

Junto con él, Ezequiel, el zapatero y el padre Aguirre forman un grupo al que se denomina *Los cazadores* si atendemos al título de las escenas dedicadas a ellos si bien por sus acciones bien podrían semejarse a los cuatro jinetes del apocalipsis. Tan sólo La Muerte y el sacerdote aparecen medianamente perfilados. Los otros dos hombres son simplemente acompañantes, aunque es necesaria su presencia para demostrar la connivencia de diferentes personas y por tanto de Promenadia entera con el afán de venganza. Tanto es así que en ocasiones se evidencia la desvinculación de los habitantes. “Esa niña no era nada nuestro”, dice el ama refiriéndose a la víctima (p. 48),

⁷⁸ La personificación de la muerte ha ocasionado figuras femeninas o masculinas dependiendo de la lengua y la cultura. El volumen de Karl S. Guthke titulado *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature* (1999) es un magnífico panorama de esta cuestión. De él tomo la siguiente reflexión: “Different cultural contexts, different group-specific views as well as different individual attitudes create different images of death. They are male and female images that each comprise a wide variety of further differentiations: old and young, beautiful and ugly, fatherly and motherly, terrifying and seductive, contemptible and venerable, and so on. Such images may or may not reveal something about the 'nature' of death (a topic of great interest in popular theology today); they may or may not contribute something to the ideologies of feminism or its opponents -or to the loosening up of these ideologies. There is no doubt, however, that they open our eyes for aspects of 'the world as interpretation' that is, for humans, individuals and groups, orienting themselves in their world by making such images and thereby, ultimately, defining themselves” (p. 5).

la cual por otra parte es la conexión entre todos ellos, como parte constituyente de esa noche confusa en la que se comportan e interaccionan de forma intuitiva, animal (“ Un disparo de escopeta resuena en el aula”, p. 31; “[...] un disparo rasga la paz del grupo”, p. 43; “El tercer disparo, como el tajo de una cimitarra, divide el dormitorio en dos”, p. 48). Los sonidos, además de conectar a los personajes en la oscuridad sostenida, también encuadran y marcan un comportamiento ya alterado por la tensión que acumulan. Parecen incluso ser capaces de escindir el tiempo y el espacio. El propio Homero, en su calidad de escribano, llega a darse cuenta: “Homero espera por un nuevo disparo como los campos sedientos esperan por la lluvia. Sería un perfecto subrayado al discurso del amo, una música magnífica para sus palabras” (p. 63). Además de los ejemplos anteriores, el fragmento *Atrición* comienza con Homero siendo despertado por golpes en la puerta (p. 59), y por supuesto los ladridos funestos de los perros del padre Aguirre (pp. 37, 51) también marcan el ritmo y anticipan la tensión. Como ocurre con otras novelas, basta una percepción auditiva para que todo un mundo se desencadene⁷⁹. Así con el relincho del caballo Homero rememora a su padre y en otra muestra de autoconsciencia piensa “en lo caprichosa que es la memoria”, p. 72.

Las voces humanas, por su parte, están vacías de vida o humanidad y en último término reflejan la personalidad de sus poseedores: desde la “musicalidad cavernosa que le hace temblar” al oír Homero su propia voz (p. 33), hasta la voz “delgada, sutil, a punto siempre de quebrarse” de Victoria Carro (p. 56), o el “eco mortecino” de las palabras de

⁷⁹ “[...] “manifestar el mundo por el hecho de nombrarlo” se dice en *Derrumbe*, (p. 108). El caso más evidente es el de la literatura y los mundos que invoca el autor, pero yendo a lo concreto, recordaremos el caso de Kurt al oír de nuevo en alemán la palabra *schneider*, “sastre”, que actualiza de tal modo el pasado que le hace encaminarse hacia el horror, el de Valdivia, que repite insistentemente el nombre de su hija como si eso pudiera hacer que ella volviese a ser inocente, devolverla a la infancia, o la negación del nombre por parte del autor al asesino Mortenblau.” (Martín Bernardos, 2001, 9)

Aguirre (p. 52). Éste, en una de las animalizaciones de la novela, muestra su carácter de predador (“su nariz recuerda el pico de un águila”, p. 41) al igual que se habían observado en la descripción de rasgos psicológicos de otros personajes, como en la provocación constante del amo a Homero, que se califica de agujoneo (p. 16), o en la ira reprimida del maestro, y a la vez anticipo de la revelación (“en sus ojos, como en los de un animal enjaulado, late una promesa de ferocidad, un carbón vengativo”, p. 17). Se le concede, de la misma forma, el rol de *conducator*, el cual está fuertemente relacionado con líderes totalitarios⁸⁰, cuyos fundamentos gravitan en el cisma de una sociedad degradada de la cual todos son claros representantes, independientemente de tener el favor o no del narrador, cuyo punto de vista está más cercano, aunque sea de forma aparente, a Homero.

Además de la cruz de Calatrava, su falta de hábito y la leyenda que reza *Tempus fugit* en la medalla de plata que lleva, se revela cómo al tocar la frente de un moribundo, carece de dedo corazón⁸¹. Esto sin duda, más allá de la simbología de este dedo en concreto, no

⁸⁰Aguirre Baztán (1994) explica el carácter mesiánico de este tipo de personalidades y vincula su aparición a una sociedad “hundida, deprimida, esclavizada, aculturada, en decadencia” que “al encontrarse en un fracaso sociológico, vivenciará la inminencia de su desastre, su *caída en el terror de la historia* (pecado original, pecado contra los orígenes, origen de todo pecado)” (p. 128). El sacerdote bien podría encajar con este tipo de carácter, si bien aquella referencia al *conducator* se ve limitada por razones obvias. Conviene recuperar, no obstante, una particularidad de este tipo de líderes: “El líder mesiánico transforma su *movimiento* mesiánico en una cruzada contra el mal. De sus guerras, revoluciones y marchas, sólo responde ante Dios y ante la historia, aspirando a enderezar la historia y a crear una paz de orden” (p. 130). Esta cita se corresponde con lo dicho por el sacerdote en la novela: “[...] el tiempo del juicio de Dios todavía no le ha llegado [al asesino de la niña], pero sí el de la mano de Su Iglesia” (p. 42).

⁸¹ Cabe recordar que también la niña asesinada carece de algunas falanges tras el crimen. Tras las evidentes conexiones y referencias a la literatura rusa, sería interesante la lectura del artículo de Benamí

se corresponde en absoluto con la mano que bendice, distintivo de la autoridad religiosa que debería poseer (“emblema del horror” para uno de los inocentes, p. 84), lo cual no hace más que subrayar su lejanía con respecto a los preceptos que se le suponen (“Pero el sonido de su voz, en la hora de las grandes palabras, no le trae a la mujer consuelo alguno”, p. 45). Tanto es así que en una de las mayores disertaciones de esta novela dedicada al placer que le provoca al hombre el ejercicio del mal, enlaza directamente con la verdadera meta del sacerdote: “Erigirse en justicia, en señor, en oráculo; [...] admirar con arrobos la exactitud de la Creación es infinitamente más estúpido que apropiarse de ella y gozarla en el aquí y en el ahora” (p. 69).

Irizábal, el prestamista, parece un remedo del propio autor. No considero casual el hecho de que se llame Ricardo, si bien Menéndez Salmón admite que en todas sus novelas “subyacen elementos autobiográficos” aunque a continuación destaca a *El corrector* (2009i, 16). De cualquier manera, como ya expliqué a propósito de *Los arrebatados*, la pintura del personaje en *La noche feroz* está suavizada y no tan marcada negativamente, quizás porque los agentes del mal aquí son otros y él sólo funciona como

Barros García, “Introducción a la simbología del dedo corazón en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX” (cuya referencia completa aporoto en la bibliografía) en el que recuerda, antes de profundizar en ejemplos concretos, cómo la automutilación supone una ofensa a Dios por despreciar un cuerpo hecho a su semejanza, lo cual invita a pensar que ha sido mutilado como castigo. En el recuerdo de los anfitriones seguirán las manos de Homero a partir de las que le caracterizaron y que les siguen obsesionando con el maestro ya ausente (p. 49). En relación con las mutilaciones y otras marcas físicas, me permito recordar la cojera de Irizábal como signo físico de amputación emocional. Así ocurre con multitud de personajes de otras novelas de Salmón (Martín Bernardos, 2011, 16-17).

Este personaje, otro extranjero más en la nómina de Promenadia (tras Homero, Aguirre y ese par de hombres inocentes) actúa como revelador de la condición de Homero para el lector y para el maestro mismo, pero tal descubrimiento no tiene repercusiones en la propia novela. El comerciante parece vivir al margen (no sólo literalmente) del resto de habitantes; no entra en los juegos de poder y envidia del resto, aunque su propia familia no sea ejemplar, como exige la dinámica de caracteres de la novela. A pesar de ello, la complicidad inmediata que surge entre él y el asesino se ve rápidamente deshecha en cuanto Irizábal pregunta por los dos hombres que poco tiempo antes se habían refugiado en la escuela. El narrador lo resuelve así: “Un segundo puede ser un mundo para un mentiroso. El rumbo de una guerra o de un amor caben en el segundo que el mentiroso se concede antes de hablar” (p. 76). El diálogo cercano se torna en un intercambio de informaciones de carácter más personal y tono incómodo que terminan con el reconocimiento de la primera mentira, los ya comentados juegos sonoros y, en resumen, una escena muy teatral: “—Ricardo, por favor —se oye decir—. No se vaya. Antes le mentí. Dos hombres estuvieron aquí esta noche. Cuando Irizábal se gira en el umbral de la puerta, los caballos, fuera, relinchan a la vez” (p. 80).

Por su parte, los inocentes, caracterizados así por el título de los fragmentos dedicados a ellos, no poseen siquiera un nombre de pila, pero son quizás los únicos personajes plenamente dignos, y sobre todo, aquellos que encuentran paz pese a las terribles circunstancias: “Incluso experimenta una vaga sensación de alivio, una suerte de liberación prodigiosa, como si le hubieran quitado de encima del pecho una plancha

de metal” (p. 83). Su muerte, una suerte de sacrificio ritual de corte abiertamente cristiano⁸², para devolver una falsa calma a Promenadia

El fragmento en que los capturan dista mucho de ser el final de la narración. Solamente es el prelude del mismo. Se omiten incluso descripciones o hechos violentos o determinantes para cerrar el relato. Por el contrario, la escena que aparece a continuación es absolutamente brutal. Al igual que la fusta era la prolongación de la ira de Irizábal (p. 56) y que la mano bendicidora es la extensión, a la inversa en ocasiones, de la autoridad religiosa de Aguirre, las agujas de tejer, elemento tradicionalmente femenino, sirven a la hija de los anfitriones de instrumento abortivo, pues, como había aventurado Homero al observarla, ese niño que espera es fruto del incesto⁸³. Ahora, adquiriendo su punto de vista, se comprende que el reconocimiento haya sido mutuo (“En su rostro joven pero ya cansado pudo hallar entonces algo de esa monstruosa determinación que también a ella la consume, separa y distingue de quienes la rodean”, p. 87). Al igual que el maestro, ella contempla insistentemente una fotografía de un

⁸² El narrador llama a los inocentes “corderos que esperan en el centro del círculo” (p. 84), tal y como suele aparecer representado este animal, símbolo de Cristo y su sacrificio, en los textos bíblicos y en la iconografía cristiana posterior, (Carvajal González, 2010).

⁸³ Labanyi entiende que el incesto “symbolically represents the pre-modern order” (1997, 107) lo cual es muestra más de la barbarie imperante en la novela.

Además de este embarazo, también se menciona que la madre de Homero murió al dar a luz a una niña muerta por eclampsia (p. 18). Muchos embarazos aparecen en las novelas de Menéndez Salmón, pero como parte *a priori* de la esperanza, también encierran o son susceptibles de contener la marca de la abyección (el hijo que nacerá sin padre de *La ofensa*, la mujer que pierde a su bebé tras ingerir leche con agujas y la figura de Mara en *Derrumbe...*). El mundo de la infancia en general, conceptualizado tradicionalmente como el opuesto al universo adulto corrompido, le sirve al autor, tal y como ocurre con el doblote día/noche en esta novela, para observar cómo los límites son más difusos de lo que cabría suponer entre las esferas de la inocencia y la responsabilidad.

amor muy presente pero previsiblemente finalizado como recuerdo de días mejores y evidencia de un futuro determinado por la abyección, en ningún caso voluntariamente provocada, sino con la intervención del padre de cada uno de ellos como detonante. Su sueño ligero, a medio camino entre la pesadilla y la duermevela, es algo también compartido por ambos (pp. 59, 86). Pese a todo, aunque todos los personajes parecen estar al límite, la frontera que está a punto de cruzarse realmente es la del protagonista, en ese cuadro de rasgos apocalípticos que funciona como marco de su particular anagnórisis aunque, como decía al principio, de ella sólo se derive la resolución de la incógnita: “—No —dice Homero—. No puedo. Es inútil. No existen palabras para lo que él [su padre] me hizo. Los caballos, de pronto, giran noventa grados y el birlocho asciende por una pared vertical como si una fuerza mágica lo aspirara hacia arriba. Homero está seguro de que, bajo sus ruedas, ya no hay suelo, sino manos de demonios”⁸⁴ (p. 95).

El necesario paliativo de la novela es, en cuanto a la atmósfera, la nieve (si bien con las reservas que presenta la muchacha, que la siente como metáfora de su inocencia condenada a fundirse, p. 88), y en cuanto a los personajes, el hijo de los anfitriones “niño adusto pero con un corazón de oro” (p. 86). No se menciona ningún aspecto concreto de la relación con su padre, pero pocas similitudes parecen tener, dado que uno encarna el salvajismo y otro siente interés hacia el conocimiento.

Como en otras tantas novelas del autor, el final queda en parte abierto. Se conoce al criminal, pero no se depuran responsabilidades. Desconocemos el destino de los personajes, por lo que a pesar de ofrecer el desenlace puntual, el apocalipsis sostenido

⁸⁴ Una imagen similar puede encontrarse en *La ofensa*: “Así fue como Kurt recordaría siempre su fugaz paso por Las Ardenas y su posterior entrada en Francia, montado a lomos de aquel insólito caballo mecánico, todo luces y furia, como una cabalgata demoníaca que, semejante a un bárbaro auriga, lleva a su señor hacia tierra extranjera” (Menéndez Salmón, 2009a, pp. 40-41).

de los supervivientes permanece más allá del cierre, o lo que es lo mismo: la noche perpetua de cada uno de ellos les sigue acompañando.

V. LA OFENSA (2007)

V.1. LA GUERRA COMO INSULTO

Según el Diccionario de la RAE (2001), “ofensa” es “acción y efecto de ofender”, verbo que a su vez significa “humillar o herir el amor propio o la dignidad de alguien, o ponerlo en evidencia con palabras o con hechos”, “ir en contra de lo que se tiene comúnmente por bueno, correcto o agradable”. Como acepción en desuso aparece “hacer daño a alguien físicamente, hiriéndolo o maltratándolo”. Sin embargo las connotaciones del título de esta novela de Ricardo Menéndez Salmón van más allá. La historia será un recorrido por diferentes sucesos que ponen en duda la humanidad del hombre, cuyo resultado es un agravio hacia su propia condición de ser moral. Poniendo como telón de fondo la guerra, emplazamiento por excelencia de la barbarie del hombre contra sí mismo, ese menosprecio de la ética tendrá como extraordinario resultado la pérdida de sensibilidad física y moral del protagonista, quien a su vez representa, entre otras cosas, la anestesia de la sociedad. Es esa ofensa, por tanto, un insulto de la sociedad hacia el individuo y viceversa, con lo cual se establece un sincretismo entre ambos, una relación espiral de causa y efecto cuyo centro inevitable es el horror. No tendrá esta novela, como expondré más adelante, un planteamiento absolutamente negativo con respecto al destino del hombre o a su condición, pues habrá lugar para la

esperanza mientras haya vida, aunque, siendo ésta el reverso de la muerte, siempre habrá espacio para el horror.

La narración se estructura en tres partes diferenciadas que tienen como título “La bestia rubia”, “Una educación sentimental” y “Esta lágrima contiene un mundo”. La primera de ellas hace referencia clara a una expresión que utiliza Nietzsche en *La genealogía de la moral* (1887). Concretamente, en el primer tratado, titulado “Bueno y malo”, “bueno y malo”, establece lo siguiente:

Resulta imposible no reconocer, a la base de todas estas razas nobles, el animal de rapiña, la magnífica bestia rubia, que vagabundea codiciosa de botín y de victoria; de cuando en cuando esa base oculta necesita desahogarse, el animal tiene que salir de nuevo fuera, tiene retornar a la selva: –las aristocracias romana, árabe, germánica, japonesa, los héroes homéricos, los vikingos escandinavos– todos ellos coinciden en tan imperiosa necesidad.⁸⁵

Hay que señalar que no se refiere en concreto al pueblo germánico, pues destaca la compartida concepción del bárbaro, la noción de pueblo aristocrático con instintos primitivos no controlados hacia otros pueblos. Pese a ello, y debido a la interpretación forzada por parte de los ideólogos del régimen nazi, se sigue identificando con la raza aria. Sin embargo, ésta no es ésta la única interpretación del título. Ya acercándonos al periodo en que se desarrolla *La ofensa*, también conviene recordar que se llamó “la bestia rubia”⁸⁶, “el carnicero de Praga” o “el verdugo” a Reinhard Heydrich (1904-1942), *alter ego* de H. Himmler y figura fundamental en el planteamiento y la ejecución

⁸² Nietzsche, 1997, 55. Las cursivas son del texto.

⁸⁶ Schank, 2004, 152.

de la Solución Final, quien era especialmente conocido por su extrema inteligencia y frialdad (Schoenberg, 2011)⁸⁷.

Cualquiera de las opciones indicadas encaja con lo expresado por Menéndez Salmón en esta parte de la novela y en el total de la misma. Hasta casi el final no confirmaremos que esa imagen es “el perdido mundo anterior al horror” (p. 136), la situación privilegiada dentro de la barbarie, el camino previo hacia el terror, y símbolo de lo sucedido en el penúltimo capítulo XI, en el que Kurt sufre ese particular incidente. Señala la obra de Flaubert en la segunda parte, sin que haya semejanzas entre ambas, sino más bien esa reformulación de vínculos emocionales que establece Kurt, al igual que el guiño al par de barcas bautizadas como Bouvard y Pécuchet, sin mayor trascendencia.

Por último, “Esta lágrima contiene un mundo” se convierte en el único título que nace de la propia novela, en concreto de la escena final. También hay referencia explícita durante la narración a la imagen, como en el primer caso. Y también es un “mundo perdido”, quizás como el de la bestia rubia, condensado en esa lágrima, quizás como metáfora de la vida de Kurt.

En total estas tres partes forman una estructura aproximadamente simétrica (12-6-10), haciendo un total de veintiocho capítulos breves y concisos. Los primeros reproducen dieciséis meses; los segundos, diez; los terceros, algunas horas.

⁸⁷ La cita de Nietzsche y la comparación con Heydrich, así como múltiples fragmentos correspondientes a mi Trabajo Fin de Máster (2011) en el que analicé *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*, aparecen en el trabajo de Diana García, *La narrativa de Ricardo Menéndez Salmón*, (<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4579/844866-1176407.pdf?sequence=2>) sin mención explícita en nota o en bibliografía, imagino que por error.

Los capítulos que van del I al V están dedicados a plantear el personaje de Kurt Crüwell, aunque más que presentar al protagonista, se nos informa de sus vínculos con otras personas. No obtendremos por lo tanto un perfil detallado, sino una serie de datos sobre su entorno que darán testimonio de una situación que bien podría ser común a cualquier joven alemán de veinticuatro años llamado a filas. De alguna manera el narrador intenta distanciarse del personaje, en primer lugar a causa del afán de verosimilitud. Se parte de ella para luego presentar lo excepcional, para causar mayor sensación de extrañeza. De este modo aporta datos geográficos y temporales muy precisos, apoyados por una base histórica que el lector reconoce inmediatamente. Entre estas fechas y localizaciones reales inserta recorridos espaciales y días concretos de los personajes, fundiendo así ambos universos⁸⁸. Por eso al principio el narrador se oculta tras esa información rigurosa y apenas manifiesta su subjetividad, aunque desde el capítulo I realice una serie de prolepsis que colaboran en la creación de la intriga y materializan su omnisciencia. Su presencia va más allá de la novela, la trasciende, igual que el tema y así puede hacer referencia al museo Kunsthalle que, como él señala, será levantado décadas más tarde, (p. 13), lo que también es una alusión a ese binomio entre horror y arte tan característico de Menéndez Salmón. La anticipación de ese destino que él califica como “azaroso en grado sumo” (p. 13), crea un horizonte de expectativas en el lector, aunque esta expresión encierre más significados de los imaginables.

A pesar del afán por la verosimilitud, se observará la diseminación de breves pasajes un tanto irreales que el narrador inserta gracias a la progresiva aparición de su subjetividad, la cual, como la historia que aquí se encuentra, va de lo general a lo particular, de lo real

⁸⁸ Para Pozuelo Yvancos (2009, 16) “es muy afortunado el estilo elegido por Menéndez Salmón para esta primera parte. Su laconismo, su falta de rimbombancia, incluso la humildad casi telegráfica con que se cuentan ciertas escenas de la vida del soldado, son eficaces porque se oponen a lo que suele ser usual en la novela histórica y su épica del lenguaje”.

a lo extraño, de lo humano a lo inmoral, de lo histórico a lo excepcional y todo ello, *en grado sumo*. Esa voz narradora se manifestará primero tímidamente a través de la adjetivación valorativa y después mediante poderosas imágenes y metáforas que realiza de las sensaciones de Kurt sobre lo puramente cotidiano (la familia de Kurt, al despedirse de él “agitando sus manos igual que muñones de carne”⁸⁹, p. 24; “el silencio que, posado sobre la mesa, se convirtió durante la velada en un quinto e inoportuno comensal”, p. 21) o mediante concentradísimas digresiones (“el monstruo verraco de la Historia estaba a punto de devorarla” p. 19) que irán tomando más peso y sobre todo ocupando más líneas en lo sucesivo y en las cuales me detendré más adelante.

V.2. LA VEROSIMILITUD Y SU EFECTO EN LOS PERSONAJES

El hecho de que el narrador realice una aproximación progresiva, que no total, al personaje, se manifiesta en la falta de diálogos que tiene la novela. En este sentido guarda relación con gran parte de la cuentística del autor⁹⁰, que prefiere depositar la palabra en un narrador que ahonde en la problemática antes que dar la voz a un personaje abismado en ella. No oímos ni por un momento la voz del protagonista, con lo

⁸⁹ Recuerda poderosamente esta imagen a otra encontrada en *Los caballos azules* (Menéndez Salmón, 2009a, 10): “los brazos que aleteaban por encima de la cabeza, como pájaros atrapados en una danza confusa”, a la que abre el cuento *La vida en llamas*: “moviendo los brazos como si estuviera dirigiendo una orquesta invisible” (Menéndez Salmón, 2011d, 19) y sobre todo a “las tres manos derechas [...] agitándose en la distancia, como harapos de carne o banderas antiguas” de *Derrumbe*, (Menéndez Salmón, 2010a, 65-66).

⁹⁰ Emilio Peral (2007) considera que el paso del relato a la novela no es del todo satisfactorio: “Una intensidad, sí, muy cercana a la poética del relato breve y que, sin embargo, hace agua en su registro más largo”.

cual la información que tengamos de él está absolutamente filtrada por este intermediario. El narrador, aunque a veces se difumine, es no sólo el mensajero, sino también las muletas del lector. Siendo el protagonista sujeto de tan extraños sucesos, necesita de un apoyo narrativo que comprenda pero también explique, hasta donde pueda, los acontecimientos. Es más, será una herramienta mediante la cual se establezca la distancia necesaria para convencernos de la posibilidad de que todo aquello pueda ocurrir. Parece situarse en un marco externo que encuadra a la historia particular de Kurt, desde el cual aporta datos objetivos, fechas concretas, y a partir del cual presenta ese extraño caso inverosímil que escapa también a su comprensión. Por ello se despierta en un momento determinado su subjetividad, y por esto también en el relato se encuentran numerosos verbos en condicional, en subjuntivo, entrando en el terreno de la hipótesis, de la posibilidad remota, pero no descartable, en lo fantástico, en la metáfora que es toda la historia empezando por el propio personaje. Nos da la exactitud y sienta las bases de la confianza para luego forzar el pacto y admitir su inverosimilitud, pero gracias a la distancia que toma progresivamente, se sitúa a nuestro lado. Se despoja poco a poco de su omnisciencia, libera a la narración y se esconde tras los símiles, se funde de tal manera que, aunque a veces dé señales de su presencia, el protagonismo sea del caso de Kurt, y por eso serán tan importantes sus digresiones, porque cuando nos hable directamente, prestaremos mayor atención gracias a una confianza que labró desde el principio, y que sigue fomentando gracias a la sinceridad de las dudas que expresa, consciente de la rareza que relata, y sobre todo, de la dificultad de comunicar esa realidad inasible y ominosa que es el horror. El narrador no elige la subjetividad, es el tema quien la impone y él quien debe adaptarse a ella para comunicarlo de la mejor manera posible.

Existen pocas y breves excepciones a esta carencia de testimonios directos que indicaba, siendo la primera esa conversación que mantienen Kurt y su padre después de que el primero obtenga su destino, esquematizada mediante dos escuetos comentarios y una confesión de Joachim, que se alternan con las deducciones básicas que hace Kurt de ello y donde ya se desmitifica la guerra, en contraste con el orgullo del cartero que entrega el telegrama de reclutamiento. Esta estrategia narrativa sintoniza con la secuenciación en capítulos muy breves de la novela, aportando una sensación de precisión y pulcritud narrativa que contribuye una vez más a la confianza en el narrador, quien aplica cierto esquematismo que le distancia emocionalmente de las situaciones, como las tres respuestas a Hepp o las dos despedidas de Baumann y Rachel. De esto también se desprende otra característica: a pesar de las digresiones que incluirá, el narrador limitará la narración, con el único artificio de la palabra y su contundencia para adornar el discurso. No se detendrá en lo superficial, en el detalle o en lo banal, sino que será concreto. Máxima prueba de ello es el final de los capítulos I y IV. Con una oración simple, y como incentivo para continuar con la lectura, resuelve: “Había estallado la Segunda Guerra Mundial” (p. 14); “Era judía” (p. 19). Aun siendo éstos dos de los reclamos más rotundos de toda la novela por ser ampliamente conocidas las consecuencias que acabarían teniendo ambos, el desasosiego será un elemento común entre las frases finales de cada una de las veintiocho secuencias y en general de toda la novela, que en cualquier momento puede ofrecer una frase chocante que impida una lectura plácida y superficial. Pese a eso, aunque en los dos finales de capítulo mencionados y mediante las prolepsis se marque un destino trágico ya sospechado de antemano, (el ejemplo máximo, aunque el menos esperado, es aquel “Nunca lo hizo. Ni comprar la botella de vino ni regresar a casa”, p. 98) el narrador se permite en ocasiones cierta distancia irónica, o más bien una subversión de la Historia: “Aquel día, en que

Kurt celebraba su vigésimo cuarto cumpleaños, un compatriota suyo apellidado Hitler ordenaba a su ejército adentrarse en el corredor de Danzig” (p.14).

Kurt parece limitarse a aceptar lo inevitable asumiendo los sucesos que condicionan su vida e incluso esa fuerza suprrracional que le empuja al final. A pesar de su falta de voz y casi de reacciones obtendremos impresiones más certeras, íntimas y amplias sobre él en el último de estos cinco primeros capítulos que sirven de presentación. Allí se revelará, mediante el sueño angustioso, su preocupación, y mediante una pequeña herida sangrante de origen desconocido en el costado derecho, que volverá a aparecer páginas más tarde, su posible conexión con la cristología, algo que no llega a desarrollarse literalmente, aunque esa herida “sin cicatrizar que le mantenía convaleciente” (p. 65), con la cual intenta esconder a su familia su verdadera patología es evidentemente la misma.

Al efecto de irrealidad que provoca inmediatamente el sueño se suma el cierre del capítulo, en el que Kurt siente, como muestra de todos esos malos presagios, el desdoblamiento, la alteridad de sí mismo, como paso previo a lo que sucederá posteriormente, la pérdida de la identidad como muerte primera y la necesidad de adoptar literalmente otro nombre, recordando a ese Fabiani/Jofra, protagonista de *Los caballos azules*. Sirva como ejemplo el siguiente extracto del cuento que da testimonio de la similitud entre los personajes:

Cuando Jofra tuvo su primera muerte, también murió su capacidad para amar. Lo que hoy queda de aquel sentimiento apenas si es un vago rescoldo, una sombra sin cuerpo, un paréntesis entre palabras hermosas. De modo que todo lo que espero de María Alicia es calor durante el invierno, consuelo en la enfermedad y, por qué no decirlo, algún sucedáneo de la ternura si es que llegamos a compartir la vejez o el hambre. (Menéndez Salmón, 2003a, 19-20)

Kurt siente que “ciertos rincones de Bielefeld y el aroma a lirios de la piel de Rachel confluían hacia un motivo común: el calor” (p. 39). La frialdad aparecerá literalmente en sendos episodios de violencia, cuando más nota Kurt la ausencia de sentido y de consuelo, volviéndose un elemento tangible gracias a los símiles: lo ensartaba, dice el narrador en la escena de Mieux, “como una pica a un ajusticiado”⁹¹, (p. 53), y aunque haya perdido la sensibilidad, no se obvia que el día de la segunda matanza “un frío insólito, procedente del mar, cayó [...] como una sábana de piedra” (p. 85). El tacto y el olfato, serán dos sentidos fundamentales para expresar todas esas imágenes. Existe pues la paradoja de que el narrador se exprese mediante símiles que remiten al mundo de los sentidos cuando precisamente el protagonista queda mutilado en su capacidad de percibir. Sin embargo, más allá de ser un contrasentido o un recurso literario, ayuda a cuestionarse la posibilidad de captar el mundo de otra manera, es decir, plantea la teoría de Hume sobre impresiones e ideas. A Kurt el mundo de las impresiones, el sensitivo, le ha sido vedado, sólo posee el de las ideas, el intelectual, gracias a las experiencias sensibles que obtuvo hasta el episodio de Mieux. Dado que una idea compleja como la que intenta transmitir está formada por varias impresiones, los símiles que propone se agrupan con frecuencia en aposiciones que se completan entre ellas: “Como el ángel réprobo en su caída, o como Jonás en el vientre de la ballena, o como Alicia al otro lado del espejo, un mundo dentro del mundo había absorbido a Kurt.”, p. 130).

Señalábamos antes el uso de tiempos con valor irreal, lo cual aporta a la narración cierto carácter de fábula, que junto con la gran cantidad de juegos retóricos que incluye, conduce a la construcción de una realidad. El lenguaje, en tanto que susceptible de ser arte, no nos salva, pero es uno de los instrumentos, aun con todas sus

⁹¹ Recordará esta imagen al “cuerpo ensartado por la humedad como un pollo por un espetón” de *Derrumbe*, (Menéndez Salmón, 2010a, 86).

limitaciones (“cerrar en el flaco enunciado de las palabras un mundo abigarrado y complejo”, p. 67), que ayuda a comunicar otras realidades, entre las cuales se incluyen los símiles, las metáforas, y la propia historia de la novela, que no por no ser equiparables a esa verdad empírica y comprobable que es por ejemplo la Segunda Guerra Mundial, son menos importantes. A través del lenguaje conectamos con otros mundos, aunque sea en los contenidos en una metáfora, que no por ser imaginarios son menos auténticos. Lo que representan es más poderoso que lo que son, incluso aunque no *sean*.

Cabe señalar a propósito de lo anterior que será más importante lo que encarna el personaje que el personaje en sí. Independientemente de que el protagonista tenga escasos rasgos de carácter, se presuponen unas bases familiares, morales, típicas. El caso excepcional que el narrador relata se debe más a lo particular de su enfermedad que al interés de ese personaje *per se*: eso es lo novelable. Kurt, que parece un homenaje al agente Kurtz de la novela de Conrad⁹², aparecerá del capítulo VI al XII, es decir, los últimos de la primera parte, como un personaje más perfilado, definido por sí mismo, no por el entorno, lo cual es en parte necesario para comprender la transformación y el impacto que sufrirá. Iremos encontrando rastros de su psicología, y un par de rasgos físicos, siempre parciales (su figura, sus manos, su bigote; p. 80). Por si no resultaba evidente hasta ahora, se hará patente el poco entusiasmo y la indiferencia que muestra

⁹² No es aventurado calificarlo como tal teniendo en cuenta que es el personaje del horror por antonomasia, y que Menéndez Salmón (2007d) lo presenta como uno de los ejemplos de monstruosidad, como tampoco es casual que el narrador de *La ofensa* hable del “viaje al corazón de la nada” (2009a, 76) de Kurt, aunando en una expresión dos títulos fundamentales en la temática como son *El corazón de las tinieblas* de Conrad y *Viaje al fin de la noche* de Céline, junto con la concepción del horror como travesía (baste como ejemplo el título de la conferencia donde, junto a 2666 de Bolaño, Menéndez Salmón analiza las tres obras).

hacia la guerra y hacia el nazismo en general, (dentro ya de esa mecánica, sigue echando de menos a Rachel, su amante judía) lo cual contrasta con las manifestaciones de los pueblos por los que va pasando, inmersos en el engranaje propagandístico del Reich. El narrador, en cambio, será mucho más duro y parcial en sus intervenciones. Dice que los jóvenes reclutas son “apuestos como asesinos” (p. 31), y presenta imágenes apocalípticas y grotescas en sus cada vez más extensas divagaciones: “a las puertas mismas del infierno no resulta incongruente la figura de un joven bailando un foxtrot mientras las guadañas se agitan y un pelotón de famélicas ratas, de rabos largos y ojos amarillos, afila sus dientes en la tibia de un caballo muerto” (p. 29).

Sin embargo, “inmerso en el frenesí de las arengas y en el narcótico de la disciplina” (p. 28), y pese a obstinarse en recordar su casa, empieza a distanciarse del hogar, siendo consciente de ello y de la consecuente desobediencia al padre, pues sin pretenderlo, destaca entre sus compañeros. Será el momento propicio para aumentar la longitud de las digresiones y empezar a introducir ese rasgo filosófico y trascendente que tendrá su máxima expresión en el capítulo XII de esta primera parte y en el XVIII, de la segunda, transiciones ambas. La primera, sobre el cuerpo y el horror; la segunda, sobre la identidad. Kurt, como ya presagiaba en la despedida de su familia, acabará adoptando un nombre, el del doctor Lasalle, para comenzar una nueva vida. Por si no hubiera quedado claro que el cuerpo no es fiable, que tampoco lo es la moral, es el turno de cuestionarse, como si de las palabras se tratara, el nombre como identidad, para concluir que necesitamos todos esos componentes, siendo demasiados, para conformar el yo, con la angustia de que ninguno de ellos es estable y depende de los demás. No obstante, pese a ser perturbador, hay cabida para la esperanza, nos permiten, llegado el caso, empezar de cero.

V.3. DESPLAZAMIENTOS NARRATIVOS

El capítulo VIII destaca por ser una crónica histórica que sitúa de nuevo al lector en un plano general, con una única y puntual mención a Kurt, en la que se señala también su apellido, incluyéndolo en la relación de sucesos como a una figura real más, distanciándose de nuevo de la historia particular pero equiparándola a la historia oficial al introducirle en ella, y sobre todo actualizando el carácter verosímil ante la inminencia de lo extraordinario. El IX será su contrapunto, el regreso a la historia particular, la aproximación última a la intimidad de Kurt, al Kurt que había sido hasta ahora, pues si bien hay una progresiva evolución, hace falta que exista nostalgia y por tanto humanización del personaje para comenzar el proceso opuesto.

El capítulo X refleja el desplazamiento del sentido, y por tanto la necesidad, e incluso la dependencia del mismo. Este concepto está estrechamente ligado al de dignidad, pero surge con motivo de su dedicación al trabajo, no por su labor como soldado. El capítulo XVI será similar al X en cuanto a la dignificación y carga de sentido que aporta el trabajo, una rutina tranquilizadora para él como es también la música, a la que se acerca tan instintivamente como se encaminará finalmente hacia el horror. A pesar de la conexión que el ejercicio de sastre tiene con su pasado, el vínculo con el hogar está prácticamente roto por olvidado. Dos días antes del suceso, Kurt escribe, mano a mano con el narrador, una carta a su padre totalmente impersonal, centrada en gran parte en el arte. Menéndez Salmón elige no ofrecer la carta, sino de nuevo filtrarla a través del narrador, dándole de nuevo el protagonismo, pues es él quien selecciona, glosa y amplía los extractos de la misiva, muchos de ellos, coincidentes en estilo con las relaciones geográficas del narrador en capítulos previos. Por otro lado, la carta representa el último testimonio de Kurt antes del accidente, pero con la transformación ya completa. No en vano el capítulo se cierra con una imagen ya vista,

pero de la que esta vez él es objeto: la admiración de un retrato de Hitler con “la sonrisa y dócil que se le dibujaba en la cara” (p. 48).

La secuencia XI, previa a la digresión filosófica, está dedicada a ese incidente concreto que anula la sensibilidad de Kurt. Es, a la vez, la primera vez que se representan escenas bélicas, y éstas están alejadas de toda epicidad. Recuerdan más a los grabados de Goya⁹³, a la representación de la crueldad máxima de la guerra. No es que se desmitifique, es que se anula cualquier signo heroico precisamente por la bajeza de las acciones, que no son batallas de igual a igual, sino episodios concretos de violencia extrema hacia personas o grupos de personas reducidos, al igual que en *Los desastres de la guerra*. Cualquier cromatismo está fuera de lugar, apenas hay atributos diferenciadores de las víctimas anónimas, (aunque en ocasiones sí de sus muertes), prácticamente tipos (el alcalde, un niño; el propio Kurt, como habíamos dicho antes, podría haber sido cualquier otro joven, pues no presenta rasgos peculiares)⁹⁴. Hay también cierto paralelismo en cuanto a que son episodios bélicos con unas circunstancias históricas concretas pero a su vez extrapolables a cualquier situación similar. Además, aunque los soldados franceses y en este caso los alemanes tengan mayor protagonismo en los escenas cruentas por tener más poder y organización, el bando opuesto tampoco es víctima absoluta, sino que también participa de la maldad. No hay pues ni un culpable único ni un mártir, todos son responsables de los desmanes y todos los sufren. Sin embargo, en *La ofensa* no hay romanticismo, ni teatralidad como

⁹³ José Enrique García Melero (1998) *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 152-153.

⁹⁴ Ricardo Senabre (2007) critica negativamente a los personajes, “unos caracteres desvaídos y de una caracterización psicológica esquemática”. Emilio Peral (2007) lo califica como “uno de los aspectos más censurables de la novela”. Considero, no obstante, que este extremo es justificable por el carácter de fábula de la narración y la subordinación de todos los elementos a ella.

en los grabados, aunque sí deformación casi esperpéntica sobre la capacidad de sentir, que nos dejará a un personaje mutilado sentimentalmente, deformado en su calidad de humano por un horror que es producto psicológico de la guerra. En este sentido sigue el mismo proceso que Goya: primero, el horror, la tortura; después, sus consecuencias; por último, la política y la ideología subyacentes a lo anterior.

V.4. LA DESHUMANIZACIÓN Y SUS PALIATIVOS

Kurt queda marcado por la brutalidad humana, que paradójicamente le despoja de lo que le hace humano: la sensibilidad. La degradación moral colectiva, pero ajena (si es que no se considera a Kurt partícipe de ella) conduce no a la pérdida, sino a la incapacitación moral. Puede plantearse también la patología de Kurt como un castigo, no tanto hacia él como persona, sino a él como representante que es del olvido, pues la guerra ya había roto los lazos con su identidad, con su memoria. La guerra deshumaniza, pero antes del suceso que remata su insensibilización, ya ha habido una amnesia sentimental previa. La mecánica bélica enajena, anestesia, aunque haya cierta complacencia en ello. Nada más alistarse “sintió por vez primera ese raro consuelo que produce ser apenas un número” (p. 26). Pero como al principio apuntaba el narrador, su destino iba a ser azaroso *en grado sumo*, y a ese nivel llegará su degradación. Su deshumanización, aun siendo excepcional, no dejará de ser irónica. La situación que la ha provocado también ha sido particular, fuera de la estrategia y el orden presupuestos, a medio camino entre la venganza y el castigo ejemplar, y ahí puede incluirse a Kurt, que se ve incapaz de comprender la situación, de reaccionar, al igual que ya ha sido absorbido, sin demasiada resistencia, por el monstruo de una guerra que ahora y sólo ahora se le antoja hostil e inasumible. Además, no debemos olvidar su carácter de

continuo superviviente, cuya condena también es salvarse. De ahí que podamos hablar de castigo, o al menos, de consecuencia. Como tal se identifica en la novela por parte de otro personaje, el doctor Lasalle: “la respuesta de su organismo ante el horror de la guerra servía de expiación a ojos del médico” (p. 86). Él y Ermelinde serán las nuevas figuras de la segunda parte de la obra. Como si intentase crear una estructura dual, habrá elementos que se desdoblén con respecto a la primera parte. Esa reeducación sentimental supone una nueva vida y la presencia de una nueva mujer, en sustitución de Rachel, de la cual el narrador, con una frase cortante e inesperada, (p. 81), nos despide. También es Ermelinde el contrapunto de Kurt en este momento, pues son respectivamente símbolos de la receptividad y de la insensibilidad. Löwitsch, agente del mal, reaparece brevemente, pero obtiene su correspondencia en Lasalle, quien, a pesar de su mayor humanidad, también es cabeza visible de la segunda matanza que presenciara Kurt y que, al igual que la primera, cerrará esta segunda parte de la novela. La muerte sensitiva hallará su correspondencia en la frase “Der Schneider ist tot” (p. 142), que clausura la narración. Y es que la tercera parte es a su vez respuesta y reflejo de las anteriores. La tercera mujer en cuestión será esa misteriosa anfitriona; el gestor de la maldad, será de nuevo Löwitsch, que reaparece para sorpresa de Kurt y del lector. Todos ellos parecen confluír en un mismo punto, reunidos por y para el horror.

Estos nuevos personajes, Lasalle y Ermelinde, son dos figuras que aportan algo de bondad, y por tanto de esperanza, frente a la atrocidad. Si bien la segunda es ejemplo de entrega y ternura, su interés por Kurt es puramente humano, se deriva de su profesión y después se amplía. Lasalle demuestra un comportamiento similar, pero no se niega la fascinación por la patología que será para él, en último término, el motivo que redima a Kurt y el pretexto para salvarlo. Sin embargo, al contrario que la enfermera, Lasalle

manifiesta su debilidad en el momento crucial, sin que sepamos con exactitud si la razón “fue el miedo, o una cólera largo tiempo contenida” (p. 87), pues sus intenciones parecían ser otras. Aun así se redime, por compasión y por orgullo, pues pide que indulten a Kurt y se niega a huir con los soldados franceses, condenándose en consecuencia y expiando “su minuto demoníaco” (p. 87). Su ambigüedad es ejemplo claro de la dualidad existente en todo ser humano, y en la posibilidad de optar por una de las dos travesías sin que la que se rechaza en ese momento se anule para siempre. Otra esperanza más.

Como eco de esta ambigüedad y muestra de ese tono más reposado que posee la segunda parte, el narrador también duda. No conoce con seguridad, como acabamos de señalar, la motivación de Lasalle, y dice desconocer el día que las divisiones alemanas se encaminaron hacia la Unión Soviética. “Quién sabe”, repite en ambos casos, (pp. 81, 87). No obstante, reflexiona sobre su propio hacer. Después de cerrar el capítulo XV con una larga hipótesis sobre qué sucedería si Kurt muriera, comienza el XVI aclarando: “El uso del condicional insinúa que tan dramática hipótesis no llegó a cumplirse” (p. 79). De nuevo nos movemos en el terreno de lo posible, y de la presencia de realidades subordinadas a la de la narración.

Los seis capítulos que componen esta educación sentimental son ligeramente más amplios en extensión que los de la primera parte. Además tienen un tono diferente y mayor cohesión entre ellos, pues no hay trasvase genérico. La narración es más amable, aun con momentos descarnados. El horror sigue presente, es una presencia ineludible, “silenciosa e invisible” como lo podría ser la hipotética infección que mataría a Kurt, (p. 76). Esto se debe en parte a que en “La bestia rubia” se daba más importancia a los hechos, era el planteamiento y se tenían que crear las bases de la

verosimilitud. En cambio aquí los presupuestos están ya admitidos y es más importante dejar constancia de la situación particular, relegando la Historia a un segundo plano, y sin tanta necesidad de esquematismo por parte del narrador, que elige imágenes más suaves y fluidas en esta nueva etapa. La nueva situación de Kurt no está tampoco libre de ser alegorizada. Tanto es así que Lasalle le llama *La Metáfora* y hasta teoriza al respecto, obteniendo una interpretación también válida de la patología, la de la parálisis de Europa ante el fascismo. Esta inmovilidad enlaza directamente con un aspecto que hemos señalado al principio como es la ausencia de diálogo. Si de por sí Kurt es un personaje silencioso, su relación con Ermelinde actualiza esta característica por no hablar la misma lengua. Sin embargo, el amor surge entre ellos, lo que supone una desautorización más del lenguaje y las palabras. Las advertencias del padre quedan olvidadas. La carta que Kurt le escribe es absolutamente hueca. Las letras del cartel que anuncian la llegada a Francia han sido borradas, “como si las palabras, pensó Kurt, fueran las verdaderas enemigas de los hombres” (p. 41). Se diría que, el lenguaje, como artificio humano, es tan susceptible de ser creado como de ser destruido, al igual que la moral. El alemán se convierte para Kurt en “una lengua ininteligible, hostil, semejante al gemido de un hombre en una caverna” (p. 53), en el momento en el que se pone al servicio del horror, y se convierte en mero y limitado artificio intelectual, capaz de contener ideas, y no sentimientos, tal y como le ocurre al cuerpo desalmado del protagonista. Frente a todo esto, el silencio se ofrece como una alternativa más honesta.

El descrédito del lenguaje, que encierra detrás la inviabilidad de la comunicación humana, halla sin embargo su contrapunto en el estilo del escritor, plagado de imágenes fortísimas que hacen que el lector no pueda mantener una actitud reposada. No se trata aquí, como en la mayoría de la literatura actual, de llamar a su participación activa, sino de hacerle activamente partícipe de una historia que le concierne como ser humano. No

le interesa tanto a Menéndez Salmón que el receptor complete la obra, sino que se empape de ella; no se trata de rellenar huecos ni de hacer puzzles, sino de mover y conmover. El afán de trascendencia y el clasicismo de las formas completan este propósito que evidentemente necesita de un lector activo, algo que el escritor tiene muy en cuenta y fomenta en gran medida gracias a los símiles.

He mencionado anteriormente la presencia de impresiones táctiles y olfativas. Éstas son las principales, aunque también hay cierta constancia de imágenes auditivas. Las referencias cromáticas son casi inexistentes, como las relativas al gusto, con la diferencia de que éstas se concentran en la última imagen final. Como señalaba, el frío y el calor serán casi exteriorizaciones de estados de ánimo, percepciones que simbolizan la falta de sentido (el horror) frente a su existencia (el afecto). Con los olores pasará algo semejante. Recordemos a Löwitsch dejando “un malestar físico en el aire, como el hedor que emanaría de un cadáver en movimiento” (p. 71), frente al “aroma a lirios de la piel de Rachel” (p. 39), o las “manos tibias y perfumadas de verbena” de Ermelinde, (p. 75). El olor de la anfitriona, mezcla de tabaco y vainilla, será un rastro que Kurt seguirá, como un señuelo hacia el horror, como una atracción irremediable.

Los sonidos, en cambio, tendrán una connotación negativa más marcada. Los sonidos de pasos remiten inmediatamente a Kurt al mundo militar: “resonaban como aldabonazos” (p. 54), “como bofetadas” (p. 105), “como campanadas” (p. 111)⁹⁵. La otra gran protagonista del mundo auditivo, la música, que lo reconecta en un principio consigo mismo, al final “iba abandonándolo como un líquido que se derrama de una copa volcada” (p. 121).

⁹⁵ En *Derrumbe*, (Menéndez Salmón, 2010a, 101) se repite la imagen: “La tristeza les había dejado sin palabras. Sus pasos resonaban como aldabonazos”.

V.5. EL ETERNO RETORNO AL HORROR

La tercera y última parte está condensada en unas horas⁹⁶. Es el trayecto final hacia el horror, que se ve suavizado por el anuncio de embarazo de Ermelinde, como síntoma de la esperanza y también de su convivencia en el mundo con lo terrible. Kurt, como hechizado, penetra en el mal retomando un camino que parecía olvidado. La narración se vuelve inasible para el narrador, críptica, irreal, carente de sentido por momentos, al igual que la fuerza que empuja a Kurt. Siendo tan patente la irracionalidad, se justifica: “lo más aterrador del absurdo, a fin de cuentas, es que posea su propia lógica” (p. 120).

Poco queda ya de la precisión de los primeros capítulos. La palabra, siempre sospechosa invocadora de mundos, aquí conjura el horror, tiene explícitamente un poder evocador que despertará el pasado. Las metáforas y los símiles no serán ya tan inofensivos, son realidades que llaman a otras realidades ocultas. Su poder reside en simbolizar otros mundos, incluso aquellos dormidos. Ambos están conectados de tal manera que basta un sonido, un olor, una simple impresión de la idea, para despertarlos. La extrañeza, tan dosificada al principio, ahora se hace fundamento de la narración. Ya no hay temporalidad: “el tiempo había preferido adoptar aquí la noble forma de una

⁹⁶ Pozuelo Yvancos (2009, 16) defiende que esta tercera parte de la novela “actúa como contrapunto de la anterior en un tono casi detectivesco, pero también en su clímax, como una angustiada vuelta hacia el origen. Podría decirse que desarrolla lo que la tragedia griega llamó *anagnórisis*. Y en tal suerte de cambio de fortuna ejecuta esta novela, con la poderosa metonimia de la lágrima y el ojo, un desenlace magistral”. En cuanto al final, Rafael Conte (2007) es de la misma opinión y recoge a su vez la crítica desfavorable de Ricardo Senabre (2007), (“un desenlace que se me antoja precipitado y artificioso”): “Senabre no ha apreciado este final sorprendente, pero tanto da, pues es un factor simbolista, que enriquece esta trágica y terrible fantasía”.

estampa victoriana” (p. 113). Hasta esto se vuelve cómplice del terror. La fotografía, el cine, al igual que la palabra, actualizan constante y eternamente la barbarie, la immortalizan, la fijan para siempre. Todo el arte parece estar al servicio del horror: la literatura responde ante ese tema, la música también. En su magnitud, es común al bien y al mal, no se da el dialogismo entre bondad y belleza; el arte, como producto humano, está tan por encima de la moral como lo está el hombre. Por eso, aunque alimente el alma, no puede salvarla de lo que también anida dentro de ella.

Nos deja ya la narración con una imagen grotesca, la de Löwitsch paladeando la lágrima con la que se despide Kurt, la del mal degustando su propio fruto, desplegando una repugnancia que será fundamental en la siguiente novela.

VI. DERRUMBE (2008)

VI.1. LOS DERRUMBAMIENTOS Y SUS AGENTES

Ricardo Menéndez Salmón sitúa esta historia en ese lugar de nombre Promenadia, donde ya había ambientado sus anteriores novelas *Los arrebatados* (2003) y *La noche feroz* (2006). Aunque pudiera parecer un enclave imaginario, el autor admite: “Todo sucede en esa ciudad, que esta vez se convierte en un espacio urbano irremediablemente reconocible. Es Gijón. Un Gijón que nunca se nombra, pero que es absolutamente visible” (Menéndez Salmón, 2008e).

El título alude a los derrumbamientos que se producen en el individuo, dentro de la familia, en la sociedad, e incluso en la misma Promenadia, que quedará asolada por la explosión. La palabra es, en sí misma, un proceso y no un resultado. Por otra parte, al ser el mal una constante, no tiene punto de partida identificable y por tanto no tiene final, con lo cual podríamos hablar de derrumbe continuo, sin artículo, como el título. La desaparición de su mujer lleva a Manila, por ejemplo, al derrumbe psicológico pero sin obviar que aquello es producto de la atracción de ella por Mortenblau, uno de los núcleos del horror. De dónde procede originariamente el mal, es decir, cuál es el motivo primero, en este caso, de Mortenblau para cometer sus atrocidades, es un misterio, al igual que lo es el origen del Mal con mayúsculas. El noviazgo con Humberto arrastra a

Vera, y ella conduce a su padre al miedo. Por tanto, aunque el derrumbe sea generalizado, lo es porque nunca afecta a alguien en su esfera individual, sino que repercute irremediabilmente en los que tiene alrededor, por eso, al ser un derrumbamiento en cadena, es constante.

La novela se divide en tres partes, cuyos títulos son “Mortenblau”, el nombre que se da al asesino de los zapatos, “El mundo bajo la caperuza del loco”, y “Padres sin hijos”. A su vez está formado por setenta y dos secuencias distribuidas irregularmente entre las tres partes (36-21-15)⁹⁷. En la primera, se alternan las escenas de Mortenblau, asesino en serie, con las de los investigadores de los asesinatos que comete, y en especial con Manila, cuyas escenas familiares también dan la réplica a las atrocidades del monstruo. Sin embargo la alternancia está menos clara a partir de la segunda parte, aunque haya un contraste entre las secuencias dedicadas a Los Arrancadores, grupo terrorista espontáneamente creado por tres jóvenes, y aquellas dedicadas a Valdivia, padre de Vera, la novia de uno de los muchachos de ese grupo. Entre los dos primeros grupos de secuencias hay algunas conexiones que se explotarán, símbolos compartidos y personajes que se cruzan, característica que se mantendrá hasta el final.

Si las escenas de violencia de *La ofensa* eran semejantes a las de Goya, las de *Derrumbe* recuerdan a la pintura de Francis Bacon. En la novela el protagonista de las

⁹⁷ Conte (2008) considera que “la novela está muy desarticulada, pues se compone de fragmentos narrativos, por lo general escritos en presente, con una simultaneidad que interrumpe continuamente el hilo de la narración”. Estamos más de acuerdo con la visión de Senabre (2008), que sostiene que se debe a un “carácter cinematográfico por la sucesión entrecortada de sus breves secuencias y sus abruptas elipsis”.

mismas es siempre Mortenblau⁹⁸, pues las acciones que llevan a cabo Los Arrancadores son globales, están destinadas a crear el caos y el pánico generalizado, no sin cierto espectáculo, regodeándose en la estética de lo irreal. Por lo tanto, aunque provoquen muertes, no se perciben sus efectos individualizados, sino las consecuencias sociales de sus actos, aunque repercutan en el individuo. En cambio Mortenblau siente la irracionalidad del mal, el poder que ejerce sobre él simbolizado mediante ese león, un suerte *de bestia rubia*, que lo domina y lo atormenta. Hay una especie de desdoblamiento a causa de esa alucinación, remediada en parte por la presencia tranquilizadora de Mara.

Para la crítica, “Bacon crea un texto fisiológico, marcado por lo más abyecto del ser humano, que nos lleva a una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo y el de los otros”⁹⁹. Refleja igualmente, mediante esos escorzos, la búsqueda de una estabilidad imposible, de una identidad inalcanzable, todo ello sustentado en la ausencia del racionalismo. El cuerpo, pues, ya no es sino un ejemplo más de lo monstruoso y lo inquietante. Mortenblau hace que los cuerpos de sus víctimas sean percibidos así, pero también que el suyo propio se convierta en un lugar inhóspito del que no puede escapar. Todo ello tiene no obstante un sustento estético, cierta teatralidad, aunque no lo pretenda ni sea consciente de ello, lo cual, como en el caso de Bacon, acaba resultando en una desacralización del cuerpo, en un atentado contra lo que Foucault llama “fisiología moral de la carne” (2001, 177), que contrasta enormemente con lo que

⁹⁸ Lamenta el autor que Mortenblau, debido a la fascinación que provoca, se convierta en centro de las opiniones del público, y que “casi todo el mundo haya olvidado al que para mí es el protagonista de *Derrumbe*, Manila. En este personaje es en el que hay que buscar las respuestas a esa supuesta fascinación por el mal”. (Menéndez Salmón, 2008g, 87).

⁹⁹ Adolfo Vásques Rocca (2006), “Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne”, en *Arte, individuo y sociedad*, nº 18.

inspira a Manila el cuerpo de Mara. Por otra parte, a pesar de que ante los ojos de los demás Mortenblau adquiriera una entidad humana, es en soledad, como los cuerpos de Bacon, cuando adquiere la indefinición que le convierte a él en monstruo, en un ser, como el de las pinturas del artista, rodeado de angustia y oscuridad.

VI.2. LOS SÍMBOLOS DEL CLAROSCURO

El contraste entre luz y oscuridad será una de las constantes en la obra, simbolizando claramente el bien y el mal. Sin embargo, no quiere caer Menéndez Salmón en un maniqueísmo que le aparte de nuevo del afán de ir más allá de esa dicotomía. Si bien la usa al principio, (Mortenblau vuelve a la habitación de la prostituta “tapando la luz que salía del baño”, lo cual es muy significativo pero también muy visual, muy escénico, p.16) es sólo como artificio, como modo de presentación básica del problema, para explorarlo en toda su complejidad después, fundiendo ambos conceptos, con lo cual establece su interrelación y propone las tinieblas, un claroscuro barroco, como lugar propio del hombre: “La cibernética y los avances médicos habían traído demasiada claridad, y el hombre era un animal al que agradaban las tinieblas, un animal intermedio a quien le gustaba defecar, practicar la sodomía y espiar a los demás en la oscuridad” (pp. 83-84). La identificación del hombre con un animal también será fundamental, como acaba de mostrar esta cita. El animal que acecha a Mortenblau constantemente, que le atormenta y le hace actuar está representado por la figura de un león “grotesco, con la melena llena de mohos y cierto aspecto de perro hipertrofiado” (p. 31), es un “mamífero triste que surgía del interior de su cuerpo como una materialización de la angustia” (p. 46). No parece temerle en la oscuridad, pues es allí donde Mortenblau se siente seguro, pero huye despavorido al verle durante el día. La

oscuridad es además un lugar, tiene entidad, es un “país negro” (p. 23). La luz por su parte se entiende también como esperanza, se califica como “anhelada” (p. 23).

Será también el león, además de símbolo del terror, y por tanto cercano a las sombras, lo que conecte oscuridad con oscuridad. Los Arrancadores, después de morir tras su gran golpe final, aparecen en la televisión, donde se manifiesta de nuevo el león y lleva a Mortenblau a entregarse. Pero también será ese animal muestra del claroscuro, de la fusión final entre Mortenblau y Manila. Cuando el asesino ya se ha entregado, y Manila, anagrama de “animal”, se dirige a matarle, Mortenblau¹⁰⁰ advierte éste “tenía zarpas en vez de zapatos y que olía como un animal salvaje” (p. 188). Mortenblau, primer representante del horror, también será identificado con un animal, concretamente con un perro, (pp. 36, 38, 50), aunque el narrador acabe rehumanizándolo. Otras veces será descrito, en lo que será un lugar común de la novela, con imágenes infantiles: “bebé macabro” (p. 37); “Su aliento era el de un bebé” (p. 18). Hará lo mismo con Los Arrancadores, grupo que se gesta “igual que un feto va cobrando cuerpo, dimensiones y gestos, acercándose al umbral de la vida y del dolor” (p. 81).

Hasta el final Mortenblau no tendrá ni siquiera nombre en la narración, aunque después del título sea la primera palabra que aparezca. Se le categoriza, es el asesino de los zapatos, el innombrable. No sólo por deshumanizarle y degradarle, sino porque nombrándole, por la fuerza de las palabras, se corre el peligro de invocarle. Casi no posee ni voz. En una de las ocasiones en las que habla, el narrador comenta que “su voz tenía cierta cualidad de campana, como si no surgiera de un pecho humano sino de una entraña de bronce” (p. 41). Lo cierto, sin embargo, es que se manifiesta más mediante el

¹⁰⁰ Si Manila puede comprenderse como “animal” Mortenblau tiene ecos de “muerte azul”, lo que le conectaría con la epidemia de 1918 y por tanto con la idea de que el mal es infeccioso y contagioso, al igual que podría remitir a la muerte por asfixia.

grito, como muestra del placer al asesinar pero también como liberación del dolor que siente.

De nuevo se parte de una situación simple no porque se crea que es así, sino para mostrar su complejidad posteriormente. Los policías, una vez que se entrega “no sentían odio por él, tampoco excitaba en ellos un ánimo de venganza. Sencillamente, les producía una especie de escalofrío. Porque era un hombre.”¹⁰¹, (p. 144). Su maldad no es categórica, mantiene una lucha interna consigo mismo para tener a raya al león, para recuperar la cordura. Recurre a una rutina de ejercicios con la que intenta cansar el cuerpo, recurre también a los fármacos, a la violencia contra sí mismo. Intenta pactar con el león, llegar a un acuerdo que no llegará a sostenerse, al igual que Manila cree en *El contrato social*, trato que no le sirve y que al final él mismo romperá¹⁰². Son finalmente pactos de no agresión imposibles de mantener.

Mortenblau suele exteriorizar el miedo mediante el cuerpo, aunque queda la duda de que sea una alucinación, porque “la boca llena de ampollas” (p. 18), desaparece cuando desaparece su visión del paisaje calcinado, y tampoco parece haber una causa para que tuviera las manos llagadas y sangrara por la nariz, (p. 31). Contrasta con la imagen impecable que percibimos cuando los demás lo describen: entonces es apuesto,

¹⁰¹ Hay ciertos paralelismos entre el personaje de Mortenblau y otros asesinos en serie como Peter Kürten, analizado por Juan Antonio Cebrián, (2007, 137-147), conocido como “el vampiro de Düsseldorf”. Si bien se aleja de Kürten en lo relativo al vampirismo y al perfil de las víctimas (éste también asesinó a niños), Mortenblau también relaciona el placer sexual con el sadismo, y quizás sea su marca más reconocible. Impacta en ellos no tanto el número de crímenes, sino el modus operandi y sobre todo su aspecto impecable, que mantienen hasta que se entregan voluntariamente.

¹⁰² Para el autor, Manila es “un policía kantiano. De hecho, hay varios momentos en los que se utiliza la imagen kantiana por excelencia: encima de mí el cielo estrellado, dentro de mí la ley moral”. (Menéndez Salmón, 2008g, 87).

fuerte, atractivo. Se establece entonces un desdoblamiento del que él es consciente: por una parte es un asesino, poseído por esa bestia que es el león, y por otra parte un hombre atormentado por ella, el soldado de la fotografía, aquél con el que el resto de las personas le siguen identificando. El cuerpo, por lo tanto, se convierte en un continente equívoco, pero a través del que se manifiestan tensiones internas. Así, Manila teme que su mujer le abandone “en el cielo de la boca, como el garfio de un carnicero” (p. 24).

VI.3. EL MAL Y EL CUERPO

Menéndez Salmón hace, en esta obra, un especial hincapié en el cuerpo humano, en sus funciones fisiológicas. La escatología que recorre toda la novela es, por una parte un recuerdo de lo perezoso, un *memento mori*, y por otra, sin que suponga una disyuntiva, un intento más de despertarnos del sueño de la razón, lo cual está en perfecta sintonía con la intención del autor. La mayor vulnerabilidad del hombre procede de su mortalidad, es decir, de la condición temporal de su cuerpo. Asimismo, su bienestar también procede de la corporeidad de sus seres queridos. Ante esto, el horror se sitúa como el mayor enemigo de la pervivencia, la mayor amenaza, y la más temida por su sigilo. Exponiendo el cuerpo como mero organismo funcional, observándolo con un detalle milimétrico, despojándolo de todo lirismo, por una parte lo deshumaniza. Ésa es la visión que adopta, por un lado, en lo referente a Mortenblau. Para él no hay un atisbo de identificación con sus víctimas. Basten algunos símiles que utiliza para representarlas (coge a la prostituta “como si fuera un fardo de ropa o una saca de correos”, p. 15) o describirlas, de una forma tan plástica como efectista, en sus momentos de mayor atrocidad. El autor acudirá al léxico del cuerpo incluso para formular metáforas: “los intestinos de la casa” (p. 25).

Una de las maneras de hacer ostensible la presencia del cuerpo será mediante un motivo que surgía al final de *La ofensa*: el asco. Menéndez Salmón elige esta vez el sentido del gusto, lo oral, y lo explora en todas sus versiones. Siguiendo las teorías de Freud, remite a una forma de conocimiento infantil, a la confianza, pero también a la sexualidad. La interpretación dependerá absolutamente del contexto. La primera imagen que aparece será la de Manila (aunque aún no esté identificado) degustando el sabor a hueso y sangre del cráneo de Mortenblau, en lo que es un intercambio más en ese juego de conexiones entre ambos. El asesino bebe la saliva del hijo pequeño de Manila, y chupa sus deditos para deleite de las mujeres presentes en el parque, pero también es capaz de conectar la sexualidad con la repugnancia al arrancar la lengua a una de sus víctimas femeninas, succionándola. La primera impresión que se siente antes de descubrir que el Corpódromo está ardiendo es “una especie de succión, como si el tiempo, suspendo en torno a un momentáneo agujero negro, hubiera dejado de latir” (p. 117). Son imágenes tan explícitas como plásticas. A medio camino entre ambas está la afirmación de Vera ante su padre, cuyos labios lame, como una provocación más, demostrando que ya no es una niña, desvinculándose de él. Parte de una confianza que da fe de la ternura, como hace Manila al chupar la sangre de la rodilla de su hija, pero lo invierte, lo transforma en sexualidad para crear distancia entre ambos. En el polo opuesto, el beso entre Los Arrancadores justo antes de morir, sin carga sexual, sólo como muestra de esa comunión absoluta y final entre ellos, y como testimonio de la repugnancia, el viejo de La casa de los zurdos, que pide insistentemente a Valdivia que le dé su lengua.

Frente a la desacralización del cuerpo de la que hacen gala Mortenblau mediante una brutalidad extrema incluso después de matar a sus víctimas, y en menor medida Los

Arrancadores, está la figura casi sagrada de Mara, cuyo vientre es acariciado por Mortenblau “religiosamente, como si limpiara una reliquia” (p. 56). De nuevo se observa cómo una figura femenina representa la calidez, la maternidad en todas sus acepciones. Mara es, para Manila, “como un gran vaso de agua, alguien que quita la sed y refresca, cuya presencia tranquiliza. [...] Pensó en ella como su paz, su refugio, su escudo contra la indiferencia del mundo” (p. 44). Mortenblau por su parte no sabía “qué había en la mujer para inspirarle ese inefable anhelo”, y piensa que “quizá aquella fuera su oportunidad su tregua: la tregua del león” (p. 56). Como ocurría en la anterior novela, el amor es, si no la redención, al menos su posibilidad, un consuelo al fin.

VI.4. LA CIRCULARIDAD DE LA ABYECCIÓN

Mortenblau representa el mal indiscriminado e inmotivado, volcado hacia la violencia corporal. Ahí radica su monstruosidad¹⁰³, en la ausencia de un factor que desencadene sus tropelías. Sólo se menciona el hecho de que fue soldado, y al igual que la anfitriona de *La ofensa*, posee un atractivo físico, sexual, además de cierta fascinación inexplicable que implica el abandono de lo anterior, de las raíces del afecto (ya sea a la esposa embarazada, como Kurt, ya sea al marido y a la hija, como Mara). Esto conecta claramente con la atracción carente de toda lógica que suscita no sólo el

¹⁰³ “La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza– [...] Es el límite, el punto de derrumbe de la ley, y al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido”, Foucault (2001, 57-58).

mal, sino el horror, encarnado en este caso por Mortenblau. Al principio de la segunda parte, Hugo manifiesta su asco por la imagen de los siameses en la pantalla del cine. Menezes pregunta: “Entonces, ¿por qué los miramos?” (p. 83). El narrador lo acababa de explicar así: “los monstruos no permitían apartar la mirada, [...] los monstruos eran seres que, cuando atrapaban la atención, ya no dejaban desviarla hacia otro lado” (p. 82-83). Sin embargo esta atracción no es sólo de la sociedad hacia los monstruos, hacia *sus* monstruos, sino que es de nuevo un camino bidireccional, o si se quiere, circular. Mortenblau ejerce el mal, Manila lo recibe, lo sufre y lo dirige de nuevo hacia Mortenblau. Ese recorrido del mal lo materializa la novela a través de la estructura. Así, la primera secuencia, que sin duda atrae la atención, resulta no ser un asesinato más de Mortenblau, sino su propio asesinato. La esperanza¹⁰⁴ que al final queda reside en la risa de Vera, en los hijos de Manila, en la cooperación que surge ante el desastre de Corporama, en la confianza de Valdivia en la “genealogía del amor”, pero también en esa primera/última escena, pues si bien es la venganza y con ella se perpetúa el mal, observamos una rehumanización de Mortenblau, aunque suponga la caída de Manila. Los roles de víctima y verdugo se invierten totalmente por el tratamiento que se hace de los últimos instantes de vida del asesino: “todo lo que en día fue: su esplendor, su mérito, su excelencia: la asombrosa y asombrada evidencia de haber sentido, de haber gozado, de haber reído: de haber sido”¹⁰⁵, (p. 13). Al final, siendo una existencia

¹⁰⁴ Efectivamente, Menéndez Salmón señala: “Entiendo que, si hay una posibilidad de subsistir, es dentro de los vínculos fundados en alguna clase de amor; amor filial o amor experiencial o amor sexual. Sospecho que por ahí pasa la única vía para sobrevivir a los derrumbes físicos o colectivos” (2008g, 87).

¹⁰⁵ Esta aposición recuerda a la ofrecida durante la muerte de Kurt en *La ofensa*: “un corazón que perteneció a un sastre que fue organista que fue amante hijo que fue soldado de un ejército de leyenda que fue espectador de hecatombes que fue hombre sin sensibilidad que fue piloto en el Atlántico que fue guardián de los muertos que fue aspirante a padre que fue extranjero entre los suyos y apátrida en todas

absorbida por el mal, es existencia. Se recalca la condición humana, a pesar de todo, del personaje, y con ello, la del mal. Por eso no sólo hay un cambio de papeles, un intercambio de luz y sombra, sino que los dos personajes se mimetizan, Manila se refleja en sus ojos. El tótem oscuro¹⁰⁶, (p. 13) es Manila, no Mortenblau. La locura ha anidado en él, al igual que residía en Mortenblau. “Todo encaja en la cabeza de un loco” dice Gudesteiz, (p. 30). Esta frase, en principio dirigida a Mortenblau, será irónica dado el final de Manila.

Es muy significativa la escena quinta, (pp. 18-19), en la que no queda claro de quién se está hablando. Por lógica estructural, tendría que ser de Mortenblau, dada la alternancia escénica entre bien y mal, pero el hecho de que no le ponga nombre no es simplemente la deshumanización a la que me refería antes, sino la posibilidad de que pueda ser cualquiera, lo cual es inquietante, pero también es un acercamiento al monstruo apartado de sus crímenes, señalando su locura, sus alucinaciones, su óptica personal que se conjuga con la óptica *normal*, su mundo dentro del mundo, lo que es, al fin y al cabo, su angustia, su saberse enajenado y no poder controlarlo, su miedo también, pues busca casi instintivamente la pistola, como si se sintiese amenazado. Siendo él el horror, también lo padece.

Manila no representa, en principio, el horror, pero está a medio camino entre los dos mundos, el de la inocencia y el del mal. Si se atendiese sólo a la trayectoria de este personaje, se comprobaría por cuál acaba optando, si es que puede considerarse una opción. También Mortenblau está entre el bien y el mal, ya que es hasta cierto punto

partes para al fin venir a ser, otra vez, sólo y para siempre, la carne de Kurt” (Menéndez Salmón, 2009a, 139).

¹⁰⁶ Cuando Manila le abofetea, Mortenblau es como “un tótem de terracota” (p. 146). En *El corrector*, su protagonista permanece “digno como un tótem” (Menéndez Salmón, 2010b, 40) ante las informaciones que recibe.

capaz de entender la diferencia, con la salvedad de que en él tiene más peso lo negativo. Al principio Manila concibe el mal como una presencia en el mundo, una parte más de la vida. Observa el mapa de crímenes carente de lógica y sentido, y sentencia: “–Es como la vida [...] El sentido de la vida es su carencia” (p. 21). De nuevo, está presente la idea de que el mal reside en ella, aunque intentemos expulsarlo. Al igual que no tiene un recorrido significativo, tampoco sigue un patrón para sus víctimas. Todas las personas son víctimas potenciales, ya por recibirlo, ya por ejecutarlo. El máximo exponente de estos procesos es Manila, que pasa de ser un hombre símbolo de la Ilustración a un loco y finalmente se convierte en un asesino. Ejerce de visionario, de iluminador, por eso su caída es más terrible aún. Sacude las cabezas del resto, deja siempre caer la frase que conmueve a todos, despierta las conciencias, siempre con un poso filosófico. Va más allá de la figura típica del investigador, comprende la verdadera dimensión del mal y del miedo, aunque acabe convirtiéndose en su representante.

VI.5. DEBACLES FAMILIARES

El otro derrumbe significativo en la novela es el de Vera. Su perfección, aunque se base más en el físico y en la inocencia, y se fundamente en la visión subjetiva o desactualizada de su padre, también hace que su caída sea más impactante. De alguna manera hay un paralelismo entre los dos padres, Manila y Valdivia, y sus dos hijas, debido en parte a la ausencia de la madre, de forma explícita o implícita. Valdivia es el hombre de ciencia que no tiene tanta conexión con el mundo real, o bien está demasiado protegido por su núcleo familiar. La madre de Vera es débil, lo cual se identifica en cierta manera con el hecho de que sea creyente, ya que sus convicciones se ven superadas por lo que sucede a su alrededor: “Vivía en un universo abrumado de

enigmas, temeroso del sinsentido. La inmaculada concepción, la transustanciación, el milagro trinitario: atajos todos para eludir el pensamiento de un mundo sin objeto” (p. 113). Parece que Menéndez Salmón reprocha a los personajes la búsqueda de alternativas para interpretar la realidad, entre las que se encuentra la religión, como comentaré a propósito de *El corrector*. De igual manera resulta sospechoso que Manila no tema ya el futuro, y deje de pensar en él “como en un lugar siniestro” (p. 137), después de haber perdido a su mujer. Así, otra manera de escapar a un horror que se antoja insondable será la locura.

Tanto Valdivia como su mujer están en una esfera diferente a la de su hija. Ellos sufren el desencanto, se ven incluso desbordados por los acontecimientos. En cambio Vera es más fría, está más anestesiada, es capaz de ser irónica, incluso le resulta fascinante la explosión, el espectáculo del incendio de Corporama (“Había un tono de arrebatado en su voz, una emoción estética para la que no faltaban motivos”, p. 118). Asume una distancia con la realidad que la desvincula afectivamente del entorno, incluyendo a sus padres. Cuando la genealogía del amor se rompe, antes que el mal, que puede ser como aquí, el causante principal y también el resultado, se impone la locura como manera de no aceptación de esa pérdida. Esa falta de referentes familiares y sentimentales, esos “padres sin hijos”, la paradoja absoluta, es una ayuda fundamental en la propagación del mal. Lo único ante lo que Mortenblau siente algo de respeto, aparte de Mara, es su madre, aunque sea temporalmente, pero no por ser ella, sino “por cierto afecto antiguo, un vínculo que no tenía tanto que ver con la sangre como con la tradición, con el respeto a formas de vida sagradas por inmemoriales” (p. 50).

Además de por las particulares circunstancias, Vera abandona un mundo de protección, se ve, sin tiempo para asimilarlo, en el mundo adulto, el cual es radicalmente opuesto al mundo de la infancia. Éste es entendido como la esfera de la

inocencia, donde el mal no existe, y sin embargo, se cuela, aunque los adultos no lo perciban (“Ella [la hija de Manila] pensó en uno de los vampiros que ilustraban sus cuentos de terror, pero no dijo nada”, p. 38) o lo infravaloren (“los sueños de los niños de cinco años, lúcidos, esperanzados y al tiempo seguramente abominables, con sus pesadillas de alacranes, abismos y duendes barbilampiños”, p. 17). También se concibe la infancia como aquello a lo que hay que proteger, incluso destruir, antes de que pueda contaminarse con el mal: “si algún día el demonio en alguna de sus muchas formas visitara su hogar, él preferiría cortarle el cuello a su hija antes de que ella tuviera ocasión de verle” (p. 17).

La inocencia del bebé contagia a Mortenblau. Quedará la duda de qué habría pasado si no se hubiera entregado a la policía, pero el niño parece aportarle serenidad, cierta rutina que hace que el león desaparezca. Le empuja a adquirir una identidad nueva, le reforma y le rehabilita. Es sólo al sentir piedad por él cuando decide entregarlo y exponerse, lo cual implicará su muerte.

VI.6. LA FASCINACIÓN EN EL EJERCICIO DE LA VIOLENCIA

Lejos de prorrogar las atrocidades de Mortenblau, la narración deja en suspenso esta primera exploración del mal, e inicia una segunda. Sabemos que la tragedia en la familia de Manila ya se ha producido, por la prolepsis que introduce (“Aquella noche, la última que pasaron juntos”, p. 58), y por las escenas de Mortenblau con el bebé y de Manila reconociendo el cadáver de Mara, pero habrá que esperar para conocer el desenlace.

Es sin embargo una analepsis la que introduce la segunda parte y a ese grupo de tres jóvenes, cuyo objetivo “tan viejo como el mundo” (p. 58), es sembrar primero el pánico

y luego el caos en Promenadia. En principio no tienen ideología, ni motivación; sólo aspiran al miedo. No son conscientes de lo que van a provocar o a invocar, y así lo señala el autor: “Ni ellos sabían en realidad qué ciénaga estaban pisando, qué oscuridad estaban a punto de horadar, qué monstruo aguardaban al otro lado” (p. 77). Después de su primera acción, cuando matan a un feto, (la muerte del inocente puro, limpio de toda culpa, pues simboliza la posibilidad) salen fortalecidos. La mala conciencia que pueden tener se transforma en un obstáculo que sin embargo convierten en incentivo para continuar. Invocan a Stavrogin¹⁰⁷, personaje de *Los demonios* de Dostoievsky y leen *La condición humana* de Malraux, obra que quizás dé más pistas sobre las motivaciones inconscientes del grupo:

Además, los hombres son, quizá, indiferentes al poder... Lo que les fascina ante esa idea, ya ve usted, no es el poder real; es la ilusión del buen placer. El poder del rey es gobernar, ¿no es cierto? Pero el hombre no tiene deseo de gobernar: siente el deseo de dominar; usted lo ha dicho. De ser más que hombre, en un mundo de hombres. Escapar a la condición humana, le decía yo. No poderoso, sino todopoderoso. La enfermedad quimérica cuya justificación intelectual no es más que la voluntad de potencia, es la voluntad de deidad: todo hombre sueña con ser un dios. (1983, 170)

Aunque en un principio se defendiese la falta de argumentos, la ejecución del terror incentiva, para su sorpresa, su continuación. Así, “descubrieron, casi sin darse cuenta, la fascinación de la violencia” (p. 80), y efectivamente, como se desprende de la

¹⁰⁷ “En los *Demonios*, gran novela concebida originariamente como panfleto contra el nihilismo, forma suprema del ateísmo, diversos personajes dan cuerpo a otros tantos aspectos de la nueva y devastadora *Weltanschauung*: el ‘ángel negro’ Stavrogin –cuyo modelo histórico real es Bakunin–, nihilista de inteligencia luciferina y depravada, que todo corroe y destruye, sin ser capaz de transformar la propia demoníaca voluntad en una creatividad productiva” (Volpi, 2007, 45).

cita de Malraux, su segunda acción, en la que un hombre muere al beber agua que han envenenado, “los hizo temblar como dioses tras el primer día de creación” (p. 98). Sus intenciones, además, desprenden cierta hipocresía. Cargan contra la abundancia, contra el exceso, pero pertenecen a una clase acomodada, sobre todo Menezes, el que más destaca entre los tres. Era él quien “había seducido a los gemelos desde el primer día, en las desangeladas aulas de una falaz Academia en la que se intentaba levantar testimonio de siglos de heroísmo intelectual y apenas si se lograba convocar [...] a algún que otro fantasma demacrado” (pp. 78-79). Aprovecha así Menéndez Salmón para hacer una crítica a la universidad, en concreto a los estudios de filosofía.¹⁰⁸

Otro de esos alicientes que descubrirán en su empeño de sembrar el caos será la trascendencia, “una determinación a perdurar más allá de toda duda” (p. 141), cayendo de nuevo en una incoherencia. Si bien se sienten ofendidos por la decadencia de Promenadia, defendida también por el narrador, y en concreto por ese parque temático que es Corporama, dedicado al cuerpo humano y símbolo máximo de la cultura del simulacro, ellos se aprovechan de otro de sus ejemplos para exponerse y alcanzar su particular trascendencia. Toma protagonismo entonces el concepto de hiperrealidad¹⁰⁹,

¹⁰⁸ No considero que sea casual. Además de lo que implica en la formulación de un grupo terrorista que sepa apoyarse en la intelectualidad, cabe señalar que el propio autor cursó esos estudios.

La nota biográfica se completa con el nombre de Vera, nombre de la hija del propio Menéndez Salmón a quien va dedicada esta novela y el libro de viajes *Asturias para Vera*, (2010).

¹⁰⁹ El concepto de hiperrealidad está formulado ya en 1978 por Jean Baudrillard en el ensayo *La precesión de los simulacros*: “Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad”, en *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, p. 30.

tanto por ese trasunto de personaje que es el Corpódromo, como por la explotación de los medios de comunicación no sólo para amplificar la onda expansiva de sus actos, sino para hacerse *reales*, (p. 81).

El Corpódromo, lugar de congregación, feria de simulacros, según Menezes, (p. 72), es también llamado el Soma, cuya definición principal según el Diccionario de la RAE (2001) es “Totalidad de la materia corporal de un organismo vivo, excepto los gametos”, pero que es también un guiño a *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, donde el soma es una droga que anestesia cualquier sentimiento de tristeza y es un útil del poder para ejercer el control sobre la población. Al igual que en esta novela, se tiene una fe ciega en el progreso, se exalta incluso, lo cual contrasta enormemente con la presencia del mal, aunque dada la superficialidad imperante, éste no sea más que una consecuencia lógica.

Como decía antes, aunque sean conscientes de estas teorías e incluso las formulen explícitamente, también las utilizan a su favor. Hugo y Menezes, al no estar vinculados emocionalmente a nadie, resultan más fríos, pero Humberto de alguna manera protagoniza el relato de Los Arrancadores por ser aquel que hace memoria de cómo empezó todo “meses más tarde, mientras la noche ardía” (p. 69), lo cual es una pequeña revelación que sólo se entenderá más tarde. Además es el más perfilado de los tres muchachos, y quien tiene sensación constante de irrealidad: “Humberto tuvo la ominosa certidumbre de hallarse en el centro de una conspiración, de ser el actor de un drama para que el no había solicitado un papel” (p. 82).

VI.7. SIMULACROS E IRREALIDAD

Sin embargo creemos que la intención de Menéndez Salmón no es la de convertirse en marionetista a la manera de Unamuno, sino que los personajes se sientan personajes dentro de su vida, que sientan esa irrealidad porque es parte del mundo, y por tanto parte de la novela. Todo en ella es una proyección más o menos literaturizada de la realidad, pero el mal es real, se incide en ello: “No era una película de alienígenas de serie B: los hombres que vomitaban su miedo en los arcones, pálidos y exhaustos como resucitados, eran padres de familia, no figurantes” (p. 121). La intención del autor es que reflexionemos sobre la irrealidad de la que somos presos, pero no la defiende, no es fundamento de la novela¹¹⁰. Tanto es así que cuando se den las casualidades (que sea el asesino a quien persigue el marido de Mara, la llamada en mitad de la noche de una muchacha pidiendo ayuda a su padre) el narrador reflexiona acerca de ello:

¿Había sido Mortenblau libre al escoger entre todas las mujeres posibles a aquella, a la mujer de uno de los hombres que lo perseguía? [...] Si en algún instante de sus noventa días de huida se hubieran podido ver desde fuera, si huieran podido *leerse* como personajes de novela, ¿hubieran creído lo que sucedía? (pp. 168-169).

Se plantea pues el problema de la literatura como simulacro de la vida, y por tanto, en lo que ya es un lugar común de su obra, un mundo dentro de otro mundo, pero también la falta de posesión sobre la propia existencia y lo efímero de la misma:

¹¹⁰ Estoy de acuerdo con Pozuelo Yvancos: “Ya en *Derrumbe* (p.79) se había referido a Platón, Spinoza o Nietzsche, para que no pensáramos que la idea que preside el libro, la de la representación o simulacro, la pantalla del espectáculo en que han quedado convertidas la muerte o el horror, pudiéramos creerlas nacidas de Baudrillard, esto es, del pensamiento puramente posmoderno” (2009, 16).

“Porque prestado era el nombre que llevaban. Prestado el pan que comían. Prestados ellos mismos.” (p. 109). Sin embargo, como señalaba antes, esa irrealidad se potencia en ocasiones por parte de los personajes, en muchos casos bajo el juego. Los Arrancadores utilizan un disfraz, evidentemente para esconder sus identidades, pero también como parte de ese juego, para poder al final sorprender al revelar sus caras y su identidad. La anagnórisis forma parte del juego. Hasta entonces, son más reales que nunca, hiperreales, pero gracias a una subidentidad, un teatro, un simulacro al fin, quedan fijados para siempre gracias a los medios de comunicación. Estos provocan siempre la crítica irónica (“La prosa de los telediarios nunca era tan profunda”, p. 96) o bien el recelo del narrador:

Valdivia permaneció en sintonía, momificado ante el rectángulo de plasma, blando, modesto, uno más entre los lacayos de la máquina, desvelado y neutro bajo el hechizo de los rayos gamma que [...] se filtraban hasta el hipotálamo, colonizando los gelatinosos pliegues que condensaban miles de años de evolución (p. 170).

Sin embargo esta crítica se extiende al modo de vida actual, a la amenaza de lo inmediato, ya sea a través de la televisión, “velocidad, velocidad, velocidad” (p. 25), o a su incorporación en el estilo de vida. Decíamos antes que Los Arrancadores apenas tienen vínculos emocionales. Del padre de Menezes, siempre ausente, se sabe que está “arrebatao por los negocio, el éxito, la prisa” (p. 79). Hay, además, una presencia constante del poder destructor del tiempo. Faltan noventa días para el nacimiento del hijo de Manila. Pero en esa cuenta atrás va aumentando el número de cadáveres, y aunque él no lo sepa, también va desmoronándose su vida. Para él, el crimen “era el lugar donde el tiempo era abolido” (p. 48), y su conversión en asesino hará que la estructura de la novela refleje esta idea.

VI.8. CÓDIGOS DENTRO DE LOS MUNDOS

A pesar de lo dicho anteriormente sobre la intención del autor, es obvio que puede moldear la verosimilitud gracias a ciertos tópicos genéricos, lo que no va en detrimento de la trascendencia ni de las críticas que se permite. De hecho los propios personajes explicitan la similitud con ese código: “Es como una película de terror sin esperanza” dice Olsen, (p. 43). Incluso el narrador se permite ciertos guiños, como el “homenaje de una mariposa viva” (p. 36), que introduce bajo la lengua de una víctima, igual que el asesino en serie de *El silencio de los corderos*. Hay por tanto una convivencia de textos, de niveles narrativos, que hace de *Derrumbe*, sobre todo comparada con *La ofensa*, una obra más posmoderna. Dentro de ella cabe el género negro¹¹¹, el lenguaje cinematográfico, los cuadernos de Mortenblau, la hiperrealidad de Corporama, los lugares comunes del autor como el miedo y sus paliativos... pero siempre quedan en suspenso, subordinados a la intención final del autor, de corte siempre filosófico.

Apuntaba antes, a propósito de la literaturización, el concepto ya explotado anteriormente por Menéndez Salmón del mundo dentro del mundo. Si bien en algunas críticas se señala la tipificación de sus personajes¹¹², quizás por esa subordinación que acabo de mencionar respecto al propósito último, se reivindica su existencia plena no

¹¹¹ Según el propio Menéndez Salmón la novela no es un thriller: “Puede que en cierto modo su comienzo pretenda enganchar un poco al lector, pero nada más. Es cierto que arranca con su enigma, su piel policiaca. Hay un crimen, una investigación, pero no creo que se pueda considerar una obra de literatura negra como todos las conocemos. *Derrumbe* se va, poco a poco, convirtiendo en otra cosa” (2008e).

¹¹² Senabre, tal como lo hizo con respecto a los personajes de *La ofensa*, comenta que no se ha insistido en su perfil psicológico, que no están “suficientemente delineados” (2008).

tanto por lo que se sabe de ellos, sino por contener esos mundos. Algunos de ellos hacen mención al mundo externo. Una de las mujeres a las que mata Mortenblau se queda “mirando sin ver el mundo que desfilaba ante sus ojos” (p. 29). La infancia, ese mundo infantil que he expuesto, también es otra esfera de realidad dentro de la realidad. Manifiesta que existe “un mundo dentro del mundo y que llevaba el nombre de su pequeña” (p. 38), igual que Mortenblau acaricia los párpados del bebé “como si así pudiera borrar los mundos que se estaban forjando allá dentro” (p. 142). Pero esos mundos no aluden sólo al terreno de lo emocional o lo intangible, afectan también al mundo físico: “Era como, si en vez de un cuerpo entero, sobre la cama se estuviera pudriendo un mundo entero” (p. 55). La bomba que preparan Los Arrancadores necesita de una gran cantidad de información, cálculos, planos, lo que les lleva a pensar que “les parecía imposible que una bomba pudiera contener una visión del mundo” (p. 115). Hay mundos dentro del mundo, de cualquier tipo, a pequeña escala, pero que encierran universos dentro de sí. Buen ejemplo de ello son Corporama, el circo¹¹³, o el jardín japonés de Valdivia. Todos encierran en sí la posible decadencia, contienen potencialmente su destrucción, y son símbolos de la época o de las circunstancias vitales, esto es, de los mundos de los personajes. Aprovechando el símil, es preciso hablar de ese mundo de posibilidades, que, como ya indicaba, nos recuerda que estamos ante una invención, una fábula (aunque diferente a la de La ofensa). El narrador utiliza ese espacio irónico que resulta de la distancia entre la literatura y la verosimilitud para sorprender al lector y establecer

¹¹³ Las escenas once y doce de la segunda parte de *Derrumbe*, (pp. 99-105), narran exactamente lo mismo que el cuento titulado *El terror* (Menéndez Salmón, 2011d, 85-90) de la colección *Gritar* con cambios en los nombres propios. Desconozco si el texto del relato fue aprovechado para la novela o viceversa. *Gritar* fue publicado en 2007 y *Derrumbe* en 2008, aunque el autor escribe al final de la novela (“diciembre de 2004- septiembre de 2007”), p. 189. Teniendo en cuenta esta costumbre del autor, descubrimos que las fechas de composición de algunas de sus novelas se superponen.

la diferencia entre lo que parecen las cosas y lo que son, y así cuestionar de nuevo la realidad. De este modo, utiliza expresiones del tipo “cualquiera que lo hubiera visto” (pp. 13, 61), aunque nadie lo vea, o aunque quienes lo vean creen que es exactamente lo contrario de lo que es en realidad. También aparece la ironía trágica: “Creo que sería capaz de matarle”, dice Manila, (p. 40), sin saber que se está refiriendo nada menos que el asesino de los zapatos, al cual, efectivamente acabará matando. Nadie lo felicita cuando menciona el hecho de que será padre, (p. 30), y una vez que su mundo se ha derrumbado considera “una suerte que a un hombre, al menos una vez en la vida, le fuera permitido volver a empezar” (p. 133), cuando en realidad, ya se ha vuelto loco. El narrador engaña así al lector, juega con unas expectativas provocadas por él mismo, para deshacerlas y explotarlas de otro modo. Se menciona a una mujer embarazada como víctima de Los Arrancadores, pero se comprueba inmediatamente que no se trata de Mara. Otras veces utiliza los símiles, mucho más macabros que los de *La ofensa*, es decir, en consonancia con esta nueva visión del mal, para provocar de nuevo la reacción del lector: “Igual que a una novia en su noche de bodas, así tomó a la puta en brazos” (p. 15); “Su piel estaba limpia como la de un recién nacido” (p. 35), dice del cadáver de una víctima. Utiliza, al fin, un disfraz, como hacen Los Arrancadores o Manila, para manifestar la inversión del mundo, ese constante carnaval que llega a aparecer en la novela. Sin embargo, la comedia es temporal, puramente literaria. Sentencia Valdivia: “Al fin, sin mistificaciones ni imposturas, habitaba la pura y simple infección del miedo” (p. 123).

También la futura vida como posibilidad, asusta. Es la posibilidad del bien, la esperanza, pero también la contingencia del mal o del dolor: Manila tiene “miedo del aquel ser que latía allí dentro” (p. 17), en el vientre de Mara; Gudesteiz, el compañero de Manila, decide no tener hijos para no sufrir, (p. 167). La carencia, ante el horror, se

vuelve una ventaja: “Olsen pensó que, en ocasiones, era una suerte carecer de voz” (p. 62).

Mortenblau, al no tener en un principio vínculos afectivos, ni siquiera con su madre, desprecia el miedo, a pesar de ser él también su víctima, y le reprocha a ella que tema la cercanía de la muerte, (p. 41). En un punto intermedio se encuentra Valdivia, que observa a su hija añorando su pureza, pero es consciente del cambio que está experimentando: “fue como si Valdivia ya pudiera adivinar el implacable rostro de la gran bestia mostrando su cadavérico señuelo, la voz de la sangre y la tiniebla, el perro carnicero que, huesos adentro, a todos habitaba y consumía” (p. 111). Prevalece en determinadas ocasiones, la sensación de que lo fácil, lo asequible, es el mal. Ante una vida que se entiende como caos, como “tempestad cotidiana” (p. 49), la perfección del horror, incluso su necesidad para una sociedad necesitada de referentes, aunque sea por oposición:

El monstruo definía la normalidad, porque su excepcionalidad creaba una de las reglas que regía a las sociedades, toda comunidad necesitaba su catastro de seres monstruosos. El monstruo aliviaba la indigencia espiritual del hombre de la calle, sancionaba los límites de lo que resulta permisible y de lo que no, y, en muchas ocasiones, permitía que las personas experimentaran piedad, algo fundamental para una vida feliz y equilibrada. Con los monstruos sucedía como con los locos: al verlos la gente se sentía mejor de lo que en realidad era. [...] La muerte, una vez más, se convertía en el mejor revelador (p. 85).

La orgía que presencia Valdivia, es otra de las representaciones del mundo¹¹⁴. Se antoja como otra vía más para escapar de la realidad. Al igual que el soma, que he mencionado antes, la orgía en *Un mundo feliz* es otro de los métodos de falsa evasión, como el consumismo (pp. 187-188), y el entretenimiento, que contribuyen, a través de la sensación de bienestar del individuo y su impresión de integración social, a la estabilidad del poder.

En cuanto al mal, además de la ya señalada fascinación que provoca, se incide en su originalidad, lo cual ayuda a su persistencia, sobre todo en el imaginario común. Como señala Mara: “El poder del miedo reside en los detalles. Resulta fácil olvidarse de los grandes azotes: genocidios, bombas atómicas, epidemias. Pero a quién no le aterrará el primer plano de una aguja clavada en una garganta que palpita” (p. 59). El horror se transforma así en arte, estableciendo de nuevo una circularidad entre conceptos que parecían opuestos, como el bien y el mal, o el investigador y el asesino. Tanto Mortenblau como Los Arrancadores, por lo excepcional de sus acciones, se convierten en artistas del mal, en genios del horror: “Manila sopesó la originalidad como concepto. En arte, se solía considerar una de las marcas del genio. Monteverdi fue original; Pessoa fue original; Gaudí fue original” (p. 29). Finalmente Olsen, que pierde la voz a consecuencia de un tumor latente, acabará determinando: “Ese hombre siente terror de sí mismo” (p. 165). El mal es, una vez más, una pulsión interna, tan inseparable del hombre como lo pueda ser el bien.

¹¹⁴ Dice Baudrillard: “Ya sólo podemos simular la orgía y la liberación, fingir que seguimos acelerando en el mismo sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío, porque todas las finalidades de la liberación quedan ya detrás de nosotros y lo que nos persigue y obsesiona es la anticipación de todos los resultados” (1991, 9).

VII. *EL CORRECTOR* (2009)

VII.1. LA NOVELIZACIÓN DEL 11M

Esta obra es la historia de dos fracasos. El del protagonista como escritor¹¹⁵ y el del ser humano como ser moral. El primero de ellos se deshace al abrir la novela, pues a la vez que ese corrector revisa *Los demonios* de Dostoievski, escribe las páginas que estamos leyendo, de un modo consciente (“ahora mismo, mientras escribo esta página”, p. 18). Deshacer el segundo fracaso (ya se atribuya al terrorismo o bien al belicismo con el que se intentó combatir) queda en manos del lector.

A mi juicio, estas dos desilusiones, más allá de servir como resorte narrativo, tienen, como otros tantos componentes de esta obra, un aura de sinceridad¹¹⁶ que se convierte en vía fundamental de comunicación. Por ello, aunque sea un ejemplo de autoficción, y pese a que se perciba claramente la pluma de Menéndez Salmón detrás de la escritura de ese protagonista que es Vladimir, el telón de fondo, que no es otro que el jueves 11 de marzo de 2004, ancla esta historia en una realidad más cercana en el

¹¹⁵ “La novela es un movimiento aporético, el intento de aproximarse hacia una meta que jamás se alcanza, la aspiración hacia una finalidad constantemente defraudada” (Menéndez Salmón, 2009c, 122).

¹¹⁶ “Hay un aspecto bajo el que Don Quijote de la Mancha es y continuará siendo inatacable, recto, sin tacha: el fracaso. En este mundo de victorias prefabricadas, todo triunfador suena un poco a hueco y en cambio la derrota tiene un grato aroma de sinceridad”. (Savater, 1985, 23)

tiempo que la de *La ofensa*, y de espacio más reconocible que en *Derrumbe*, lo cual le compromete a él como escritor y a nosotros como lectores.

No hay demasiada literatura acerca del llamado 11-M. Entre las obras literarias donde se habla, directa o indirectamente, de los atentados se encuentran la novela breve *La piedra en el corazón* (2006) de Luis Mateo Díez, *Donde Dios no estuvo* (2007) de Sonsoles Ónega, *Madrid Blues* (2008) de Blanca Riestra, o *El mapa de la vida* (2009) de Adolfo García Ortega, además de la novela de Menéndez Salmón. Cada una de ellas presenta características diferentes¹¹⁷ y por tanto diversas formas de enfocar esta circunstancia histórica.

Si en *La ofensa* se plasmaba una realidad histórica pero ya más lejana en el tiempo y en el espacio, y *Derrumbe* era pura ficción, *El corrector* supone un compromiso claro con una realidad que nos afecta especialmente¹¹⁸. La aproximación a

¹¹⁷ Excepto la novela de García Ortega, imagino que por ser publicada de forma posterior, son brevemente analizadas, aunque de un modo efectivo por Marcos Kunz en su artículo “Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M” cuya referencia completa incluyo en la bibliografía final. En él, además de la narrativa, se mencionan las manifestaciones poéticas, musicales, etc. así como una acertada visión general de la problemática.

¹¹⁸ “Hasta en los años 60, la historia se impone como tiempo fuerte: lo privado, lo cotidiano, no es más que el reverso oscuro de la esfera política. En el mejor de los casos juega una dialéctica entre los dos, y se puede pensar que un día lo cotidiano, como lo individual, resplandecerá más allá de la historia, en lo universal. Pero en la espera, no podemos más que deplorar el repliegue de las masas sobre su esfera doméstica, su rechazo de la historia, de la política y de lo universal, y su absorción en la cotidianeidad embrutecida del consumo [...] Hoy en día hay una inversión del tiempo fuerte y del tiempo débil: se comienza a entrever que lo cotidiano, los hombres en su banalidad, podrían efectivamente no ser el reverso insignificante de la historia -más aún: que el repliegue sobre lo privado podría muy bien ser un

un hecho aún tan cercano temporal y emocionalmente, sobre todo mediante la narración, es decir, una forma artística de factura no tan inmediata como otras, supone, como muy bien resume Kunz (2009, 409-410), multitud de factores que condicionan al autor y a la obra desde su misma gestación hasta su recepción:

El trauma colectivo aumenta la necesidad de una catarsis terapéutica que se espera conseguir a través de la experiencia estética procurada por los productos culturales. Los factores contrarios al pleno despliegue de la productividad cultural potencial de un acontecimiento son principalmente prohibiciones explícitas (v. gr. la censura), tabúes tácitos y escrúpulos éticos. Ante la masacre real y el respeto que se les debe a las víctimas, la creación de productos culturales, destinados a provocar un placer estético y sugerir un sentido en medio del absurdo más cruel, y la ficcionalización a base de hechos auténticos ocasionan fácilmente la acusación de frivolidad, de regodeo en el morbo y de rentabilización del sufrimiento ajeno con fines egoístas como el lucro y el éxito personales mediante la comercialización del producto y una desproporcionada atención mediática que se sospecha que se promete alcanzar un escritor o artista que trata un tema tan sensible. El escepticismo respecto al poder de las respuestas culturales a la actualidad por un lado, y por otro la escasa valoración estética que hoy día suele merecer la menospreciada cultura comprometida, explican también los reparos que tienen muchos creadores y críticos en lo que atañe a la explotación cultural de hechos lúgubres, sobre la que siempre pesa, por extensión del campo referencial y reducción simultánea de la envergadura de la tragedia respectiva, el severo veredicto de Adorno de que escribir poesía después de Auschwitz es un acto bárbaro¹¹⁹.

desafío directo a lo público, una forma de resistencia activa a la manipulación política. (Baudrillard, 1998, 144-145).

¹¹⁹ Adorno matizaría sus palabras más tarde: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas [...] lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede “seguir viviendo” después de Auschwitz. [...] Su supervivencia requeriría ya la frialdad [...] ¡Qué culpa tan radical del que se salvó! Su pago son los sueños que padece. (Adorno, 1975, 362-363).

Sin entrar aún a valorar esa inevitable alusión a Adorno, coincido en la mencionada dificultad de otorgar a la narración un nivel no sólo de dignidad, sino también de calidad que justifique su creación. De ahí que la aparición de narrativa a propósito del 11-M sea tan escasa a día de hoy. Por otra parte, conviene señalar que si bien los ensayos al respecto son numerosísimos, vienen a dar respuesta, si bien subjetiva pero argumentada, a una cuestión que no termina de estar resuelta y que probablemente no llegue nunca a estarlo. Esa respuesta, o ese intento de aclaración, es la justificación que se podría alegar para la profusión de estos ensayos. Parece que su propósito, al contrario que el de la literatura, fuera menos sospechoso de frivolidad. Sin embargo, más allá de entrar en valoraciones particulares de las novelas a las que he hecho mención, diré que de alguna manera, simplemente por tratar este acontecimiento (cada uno a su modo), la literatura sobre el 11-M es también susceptible de ser considerada una respuesta del mismo autor hacia ese episodio, y de ser tomada como tal por los lectores. Sea como fuere, *El corrector* no sólo es una manifestación subjetiva, ni una construcción meramente artística, sino un posicionamiento claro que supondrá un compromiso equiparable al de los productos estrictamente ensayísticos, es decir, aquellos que dan respuesta al porqué de determinadas cuestiones frente al porqué trascendente de la literatura, de respuestas ambiguas, múltiples o imposibles.

VII.2. FABULAR SOBRE LA REALIDAD

Es por tanto esta novela un artificio breve, que relata apenas unas horas de esa mañana de marzo. Para ello, Menéndez Salmón establece una estructura de veintiuna secuencias marcadas sólo por el número, sin las divisiones en partes de las anteriores novelas. En cada uno de esos capítulos está desarrollado o revisado alguno de los

subtemas de la novela o de las circunstancias vitales del personaje. La brevedad de lo narrado, su carácter explícito de crónica (o “tentativa de crónica”, p. 59), la ordenación de las ideas y sobre todo el carácter de los acontecimientos de fondo, implican una sobriedad que afecta a todos los niveles.

Junto a esta sobriedad se encuentra la sinceridad que mencionaba antes, y al lado de ellas, la distancia que impone Menéndez Salmón entre él como escritor y la novela. Tal distanciamiento es necesario a partir del momento en el que decide hacer una novela y no un ensayo, lo cual implica también un deseo de incidir, de un modo aún más explícito, en su condición literaria y por tanto artística. Partiendo del hecho de que, en las otras dos novelas analizadas se reconoce más o menos abiertamente el carácter ficticio, fabulístico, pero en último caso, alegórico, no extraña que el autor coloque a un mediador, un personaje, entre él y sus palabras. Por otra parte, el asunto que trata, de no formularse así, convertiría a esta obra en uno de los numerosos ensayos que circulan sobre el 11-M¹²⁰, negándose la posibilidad de trascender la realidad mediante la profundización y la exploración, y por tanto reduciéndose a una mera exposición de hechos y opiniones. Su visión, de esta manera, no resulta otra más, pues darle forma artística es darle relevancia: “Sólo *a posteriori*, con ayuda de mi bagaje literario y de mi capacidad para la ficción, he sido capaz de dar forma artística a aquella primera impresión” (p. 13). Y no por establecer una barrera ficcional el discurso pierde fuerza, sino al contrario, ya que al poner distancia, gana en objetividad, si bien tenemos que confiar no sólo en él, sino en la veracidad de su recuerdo. El alejamiento no sólo viene dado por el autor al crear un *alter ego*, cuya reacción ante los atentados en particular y

¹²⁰ Explica el autor: “Cuando el libro se debata no querría que se leyera única y exclusivamente en la clave de decir que es un libro sobre el 11 de marzo. Es un libro sobre cómo a veces uno encuentra ámbitos de reclusión, de consuelo, que no necesariamente pasan por el ejercicio de un discurso”, (Menéndez Salmón, 2009h, 52-53).

ante la infamia en general surge tanto por identificación inmediata como por una consternación íntima como ser humano. De hecho, reconoce este aspecto: “Admiramos esos holocaustos y semejante horror nos causa un suspiro, una breve desazón. [...] Pero, sin embargo, estos 142, los 191 de la suma total que hoy conocemos, cómo pesan, cómo conmueven”, p. 87). Por otra parte, el personaje no reside en Madrid, sino en una ciudad junto al mar que posiblemente sea de nuevo Gijón, con lo cual la distancia también es física. Recibe el impacto de las noticias que se suceden mediante el televisor y el teléfono, pero no está en el centro del terror. Tiempo después, tras haber reflexionado, es capaz de analizarlo sólo con distancia espacial, ya que está interesado en acudir a los recuerdos de las reacciones (como si quisiera aprovechar ese momento en que “de pronto nuestros relojes se pusieron a cero”¹²¹, p. 12) que tuvo para recuperar el desconcierto e incredulidad que no serán desconocidos para el lector, y mantener la espontaneidad, tercer pilar del discurso junto con la sinceridad y la sobriedad.

De esta manera puede decirse que Menéndez Salmón va más allá de la fabulación que existía en las dos obras previas. Aquí encontramos dos planos de realidad paralelos: el de la historia real y el de la historia de Vladimir. Entre ambos se encuentra ese terreno confuso en el que se expresa una subjetividad atribuible al protagonista pero que es susceptible de pertenecer al autor.

VII.3. EL DIÁLOGO CON LA LITERATURA

¹²¹ Dice Kunz (2009, 422) que la metáfora del tiempo aparece con frecuencia en esta literatura para suplirla presencia demasiado cruda de las explosiones.

El texto de *Los demonios* igual que el texto de la Historia¹²² son a su vez dos niveles cuyo espacio intermedio y a la vez vínculo es esa corrección a la que ambos están sometidos:

Si he de ser sincero, la imagen de los trenes volando por los aires venía a sumarse, por un azar un tanto siniestro, con la intensa lectura que de *Los demonios* llevaba haciendo desde un par de días antes [...] y la unión de ambas circunstancias, el realto de la conspiración de Netchaev y la presencia del terror contemporáneo [...] se hermanaban de un modo tan seductor como abominable (p.17).

La novela de Dostoievski tenía una presencia insistente ya en *Derrumbe*, y como indicaba a propósito de aquélla, no es de extrañar teniendo en cuenta que sus redacciones fueron en algún momento paralelas. El epígrafe que abría (y sentenciaba por tanto el tema de la novela) era “El terror es la maldición del hombre” (aparece en dos ocasiones en esta novela, pp. 12, 40), además de la invocación a uno de los personajes de la obra, Stavrogin. Sin embargo, en *El corrector* el texto ruso no tiene la misma función que en *Derrumbe*. Allí las novelas compartían un tema común, que es el que se resume en la cita que acabo de recoger, es decir, ahondan ambas en la presencia del horror en el mundo de un modo casi demoniaco. En *El corrector*, sin embargo, es en cierta medida una excusa, se concibe *Los demonios* como literatura, como artificio artístico. No es un diálogo de temas, sino de textos, ya que el de *El corrector* es ligeramente tratado como tal, como invención, por parte del autor (de ahí la autoficción)

¹²² Jugará Menéndez Salmón con este doble concepto de texto, al igual que se recrea en el paralelismo entre sus erratas. Así, llamará “atentados gramaticales” (p. 23) a los errores del texto, y recogerá esa textualización de la realidad a través de la cita de las palabras de Juan José Ibarretxe: “Los terroristas están escribiendo su final” (p. 37).

y por parte de Vladimir (que explicita una labor de creación casi espontánea: “pienso si no habré escrito, al fin y al cabo, un tercer libro”, p. 140), pero ambas le sirven a Menéndez Salmón, o a su *alter ego*, de punto de partida para la reflexión.

La introducción de *Los demonios* en concreto es pertinente además de un posible homenaje personal (“Y me atrevería a decir que Fedor Dostoievski es mi escritor favorito”, p. 11). Sin embargo la novela de Menéndez Salmón dialoga temáticamente, aunque indirectamente, con otra obra: *Corrección*.

Actúan a modo de paréntesis sendas citas de la novela de Thomas Bernhard¹²³, lo que es sin duda un juego intertextual relacionado con la intención y el fondo de *El corrector*:

Corrección es precisamente la construcción que este narrador efectúa a propósito de su experiencia de lectura de los manuscritos de Roithamer [...] La segunda parte, [de la novela], *Examinar y ordenar*, refiere aquello que el narrador leyó en los manuscritos de Roithamer, además de sus propios recuerdos, comentarios y apreciaciones, entremezclado todo ello de un modo que no sólo no se puede distinguir qué es lo escrito por Roithamer y qué es lo que aporta el narrador, sino que se forma una unidad, precisamente la del flujo del pensamiento que lee y

¹²³ “Thomas Bernhard, gran dramaturgo [y novelista] austríaco muerto no hace mucho, [1989] nos presenta una *reactualización del Segismundo de Calderón*, de la conciencia del fracaso, la contingencia y la negatividad socialmente producidas, en su magnífica novela *Corrección*, publicada en 1975, en donde el narrador anónimo de la novela, tras el suicidio de su amigo Roithamer, llega [...] para hacerse cargo de las notas que él le ha legado. [...] Las reflexiones que suscita el narrador van desvelando un proceso obsesivo de creación y destrucción.[...] Al lado de la urgencia creadora, de la necesidad de realizar una idea, que exige ser llevada a la práctica, y a la presión acuciante de actuar y pensar, como estrategia de lucha frente a un mundo instituido de normalización, está el proceso de continua *corrección*, porque a cada instante nos damos cuenta de que *todo-lo que hemos pensado, escrito o hecho-es limitado*, de que tenemos que corregir las consecuencias no deseadas de otras correcciones destinadas a corregir otras consecuencias no deseadas”. (Beriain, 2005, 303-304).

elabora lo que lee, y recuerda, y reflexiona, etcétera. Podríamos decir que ese narrador, al examinar y ordenar ese legado, al dedicarse de lleno a esos manuscritos y al trabajo de interpretarlos, construye este otro escrito, precisamente basado en esa lectura pero que, a un tiempo, guarda con aquello que Roithamer había escrito una distancia indefinible. (Baqués, 2007, 126-127)

VII.4. LAS MÁSCARAS DEL ESCRITOR

Vladimir construye la novela que estamos leyendo, y de alguna manera entremezcla la realidad, es decir, los sucesos ocurridos y sus reflexiones al respecto, pero su subjetividad es explícita. No se intenta en ningún momento subordinar lo real a su visión acerca de ello, sino que lo acontecido prevalece en cuanto a que se le da un tratamiento totalmente cronístico, muy cercano a ciertos capítulos de *La ofensa*, de ahí que repita insistentemente horas exactas, fechas concretas y datos reales, (pp. 62-63), en lo que constituye una relación de hechos semejante a las vistas en la primera novela analizada.

En ningún momento este narrador se excluye de la reflexión acerca del hombre, es decir, no se trata a veces tanto de condenar lo ocurrido, sino que los atentados son punto de partida de una reflexión acerca del comportamiento y las motivaciones del ser humano (terrorista o político) que le incumben también a él. Así, explicita:

Los hombres, sin excepción, negros y blancos, felices y tristes, inteligentes y necios, somos así: enarbolamos banderas que otros odian, adoramos dioses que ofenden a nuestros vecinos, nos rodeamos de leyes que insultan a quienes nos rodean. La consecuencia es fácil de deducir: de vez en cuando, haga sol o nieve, en democracia o bajo la égida de algún fascista disfrazado de

inspector de Finanzas, estrellamos aviones contra rascacielos, bombardeamos países pobres de solemnidad y nos embarcamos en cruzadas tan atroces como injustas (p. 13).

Sin embargo, desde el comienzo, desde su misma presentación, queda claro que lo expresado es su punto de vista, aunque trate los datos con rigor. La utilización de la primera persona es una novedad y permite a Menéndez Salmón ocultarse tras el personaje, a la vez que aporta aún más intimidad en la relación con el lector, como si de una confesión se tratase (ya comprobaremos más adelante que de hecho, así será): “Me llamo Vladimir¹²⁴ –en su juventud mi padre fue un fanático de la Revolución Rusa– y soy corrector.” (p. 11). No obstante, es arriesgado considerar al personaje un *alter ego* absoluto del autor, y sería un completo error tanto atribuirle todas sus características como negar el carácter referencial de alguna de ellas. Véase, por ejemplo, cómo se menciona la escritura de dos novelas, *El invierno de los filósofos* y *Frenopático*¹²⁵ que son menciones clarísimas a *La filosofía en invierno* (1999) y *Panóptico* (2001), primeras novelas de Menéndez Salmón, cuyos títulos ficticios no están libres de cierto humorismo irónico. Asimismo, por comprometidas, no están libres de sospecha afirmaciones literarias del tipo “un corrector comprende que Fedor Dostoievski es un genio y Herman Hesse es un pelmazo” (pp.14-15), las cuales, como lo serán las relativas a la política, (“un cadáver despidiéndose del mundo de los vivos”, p. 109,

¹²⁴ “Yo siempre lo he dicho, a mí me hubiese gustado ser Lenin” (Menéndez Salmón, 2009h, 55).

¹²⁵ “Nuestro protagonista, como escritor dimitido, es un contemplador de la realidad, pero el 11-M vuelve a convertirlo en sujeto activo como escritor. Y ahí sí que me veo reflejado. Esto es historia interna, pero en el año 2004 yo era un escritor puesto ante un espejo que decía que no tenía sentido escribir. Había publicado tres, cuatro libros que no leía nadie, estaba en una encrucijada” (Menéndez Salmón, 2009h, 53).

llama a José María Aznar, cuya voz “*hedía*”¹²⁶, p. 110) al horror o al ser humano en general, por su contundencia y sobre todo por pertenecer a un mundo fuera de la novela, en la que el lector se encuentra, dan la impresión de ser realmente opiniones del propio Menéndez Salmón¹²⁷. No ocurre así con otros rasgos que bien pudieran ser exclusivos del personaje (“De hecho, no me gusta mucho relacionarme a través de ningún medio, soy un inveterado misántropo”, p.15) pero que en cualquier caso son irrelevantes para este análisis¹²⁸.

El tipo de lenguaje es más coloquial, más cercano y más directo por la necesidad de inmediatez y cercanía, luego el estilo es mucho menos barroco y elevado que en las dos novelas anteriores (“claro, digo, que periódicamente sentimos la necesidad de hacernos algo los unos a los otros que nos indique, bien a las claras, que un buen día, sin más, todo se irá a la mierda”, p. 12). A pesar de ello, el estilo que había utilizado Menéndez Salmón se mantiene en algunos momentos (“una hermosa luz de invierno entrando por la ventana como un dardo de escarcha”, p. 12, o ese “nacimiento de un

¹²⁶ Cabe recordar a propósito de esta cita textual lo mencionado en el análisis de *La ofensa* a propósito de los olores.

¹²⁷ Se contraponen esta novela por tanto a aquello que apunta Molero de la Iglesia sobre la ficción autobiográfica, cuyo “fingimiento enunciativo [...] tiende a ser interpretado por la lógica lectora como una negativa del autor a asumir abiertamente tal discurso, declinando su responsabilidad como hablante” (2000, 75).

¹²⁸ “Incluso dentro de la fórmula que llamamos autoficción, se ensayan infinitas maneras de revelar y ocultar a la vez la identidad del sujeto literario. En todo caso, las ilimitadas gradaciones del biografismo en la autonovelación dependerán siempre de la mayor o menor intención referencial, mostrada por las marcas de identificación que aporte el texto. Las variaciones son tan amplias como lo es el ánimo de creatividad, pero de alguna manera la versatilidad y capacidad dialógica de la novela facilitan el mejor ajuste de ésta a las necesidades representativas de la diferencia del yo” (Molero de la Iglesia, 2000, 67).

cordero de dos cabezas”¹²⁹, p. 19). Hay una conciencia plena de que lo que se está escribiendo, de que esa escritura es artificio. Así puede permitirse la inclusión de diálogos directos que están glosados con comentarios en pasado simple, (p. 14). Por otra parte Menéndez Salmón se permite desvelar lo simbólico incluso explicitando las alegorías, y así concluye este capítulo I, (“Una errata¹³⁰ que, para nuestra desgracia y futura vergüenza, nadie podría ya borrar jamás”, p. 19), uno de los más extensos y que encierra en sí todas las claves que se desarrollarán posteriormente, resultando algunas de las cuales lugares ya comunes: el amor como paliativo del mal, (p.18), la difícil conciliación del terror con la realidad cotidiana, (p.16), o el poder de pervivencia y evocación de los objetos, (p. 18).

VII.5. LA DEFENSA DE LA ESCRITURA Y DE LA LITERATURA

Un tema fundamental que sí que se sugiere en este capítulo introductor pero que no se desarrolla hasta el segundo es la defensa tanto de la escritura como de la literatura en general. La tarea principal de Vladimir es enmendar los errores ajenos, hacer de

¹²⁹ Recuerda al asombro de los soldados ante Löwitsch en *La ofensa*: “como quien asiste al nacimiento de un perro con dos cabezas” (Menéndez Salmón, 2009a, 26).

¹³⁰ “Todos los novelistas que tratan el tema han buscado una metáfora para condensar en ella la quintaesencia de lo que para ellos significa el 11-M: la sima de Díez, la ausencia de Dios de Ónega, el Aleph de Riestra, el banquete de los buitres de Kimani. La metáfora favorita de Menéndez Salmón es la errata” (Kunz, 2009, 427). Añado que no sólo se erige como metáfora del 11-M, sino de las grietas de la realidad. Dice Vladimir: “Puede que, desde este punto de vista, la corrección constituya una excelente metáfora de la existencia” (p. 65).

intérprete de la imperfección¹³¹ para embellecer una obra que en todo caso es ajena a él, sufriendo de alguna manera esa reubicación no sólo como lector de lo que corrige, sino incluso como autor, situación actual que utiliza para introducir el capítulo II: “Por mis manos pasan tantas imágenes e ideas ajenas, tantas voces¹³², tantos credos, que mi voz, en estas páginas, por fuerza ha de sonar impostada. Pero no siempre fue así” (p. 21). Por eso esta novela es de nuevo la recuperación de una voz que había quedado enterrada bajo la literatura de otros, aunque sea con motivo de un acontecimiento terrible y a pesar de que cuente, bajo un formato artístico, su propia vida. De esta manera, no sólo reivindica su voz como escritor, sino su voz como persona, al manifestar su opinión ante el texto que tiene delante, el cual le afecta directamente como ser humano. Por otra parte, y como indicaba antes, el hecho de dar una base estética a este discurso ayuda a dotarlo de relevancia y trascendencia, con lo cual, la propia literatura queda revalorizada y dignificada.

Es entonces este capítulo II una justificación de la escritura de esta novela, pero también una confesión, o más bien un inicio de confesión, (“Y aunque acaso más adelante detalle por qué motivos dejé de escribir, qué me decidió a convertirme en lo que ahora soy, qué espero del futuro”, p. 22) que proporciona cierta intriga frente al desarrollo de la otra trama, la de los atentados, cuyo desarrollo y final ya conocemos.

¹³¹ Vladimir es al mismo tiempo intérprete del error pero también de la realidad, aunque a veces ataque ese afán interpretativo que sintetiza en la cita que utiliza de Montaigne: “Hay más quehacer en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y más libros sobre libros que sobre otro tema: no hacemos sino glosarnos unos a otros” (p. 23).

¹³² Entre esas voces podría incluirse la del autor: “La transformación del material biográfico en la novela sucede cuando el autor declina la responsabilidad del enunciado; lo que, desde el punto de vista formal, consiste en abrir una brecha entre las funciones del narrador y del personaje, y entre las de éste y las del autor para componer una figura múltiple, escindida en varias voces” (Molero de la Iglesia, 2000, 68).

También es el capítulo II una justificación de sí mismo, pues al retomar la escritura retoma una parte de él que había quedado atrás, con la cual establece incluso una clara diferencia: “de momento me limitaré a expresar un par de opiniones acerca del Vladimir escritor filtradas por la experiencia del Vladimir corrector” (p. 22). Tales opiniones aportan una imagen realista sobre el mundo literario, despojadas de toda falsa modestia y llenas de esa sinceridad que se supone a un fracaso, como decía al principio, que aquí se explicita: “ése es mi territorio: el fracaso, la banalidad, la evidencia de la miseria ajena expuesta ante mis ojos una y mil veces” (p. 23). Un fracaso, que, sin embargo, procede de la escritura ajena, y no tanto de su labor. Y es que Vladimir se duele de ese rechazo que tuvo por parte del público y del desinterés de la crítica, pero sobre todo de su falta de “vanidad y arrojo” (p. 22), que son a su juicio imprescindibles para el triunfo literario.

Pretende de alguna manera que compartamos esa redacción con él, nos hace cómplices y por ello parece que tiene muy en cuenta la figura del lector, que se transforma en confidente de secretos, de una vida con un doble fondo (la vocación literaria perdida, ese año sin Zoe, la existencia secreta de un hijo) que pone de relieve la multiplicidad de capas de la realidad, sea ficticia o no. Por otro lado, también le aleja del mundo de la literatura. Al ser una confesión sobre sí mismo, un repaso de su vida privada, es poco probable que opte por la publicación de estas páginas.

VII.6. DOS ESPERANZAS ANTE EL FRACASO

Si decía al inicio que ésta era la historia de dos fracasos, cabe señalar que también es la historia de dos esperanzas. La primera es la relativa al mundo literario. Su regreso privado (esta novela) se corresponde con una posible vuelta pública al mundo

literario. La segunda es el consuelo del amor, personificado en Zoe (ella es restauradora, luego repara también errores, aunque sean los del tiempo, con mimo, paciencia y sin reconocimiento, pues el arte, aun con erratas o defectos, es más grande que su labor). Vladimir, en el capítulo III hace un repaso por ese limitado mundo afectivo (ya he señalado su confesada misantropía) que da muestra de nuevo de cierto aislamiento, no sólo con respecto al núcleo del caos, del mundanal ruido, sino en lo relativo a la familia. Su madre, tal como ocurría con la mujer de Valdivia en *Derrumbe*, es criticada por su religiosidad, que de nuevo no es una opción válida como explicación de la realidad, pues elimina la posibilidad de profundizar en ella de manera autónoma y por tanto de aceptar sus erratas, lo cual está otra vez relacionado con una personalidad débil (“absoluta falta de realismo” dice el narrador, p. 25). Es incapaz de asumir la presencia de la infamia: “Para ella, como para cualquier creyente, los hechos no responden a relaciones causa-efecto, el aquí y el ahora son entidades inmutables, con la misma edad que el paraíso del Génesis”, p. 26. Por otro lado, este personaje conjuga esa fe religiosa con una ideología que para el narrador no sólo es conservadora, sino también anquilosada, en lo que supone un posicionamiento político comprometido y firme:

Es terrible que hoy, cuando sabemos con certeza lo que en realidad sucedió aquel día¹³³, mi madre, que había apoyado sin vacilaciones ni reservas la actitud del Gobierno en el poder ante la invasión de Irak [...] se obstine en repetirme esa pregunta cada vez que algún miserable sacude algún rincón del planeta con una bomba adosada a su cintura. Entre los hechos y su

¹³³ Señala sin embargo Kunz (2009, 408): “Sin embargo, el caso del 11-M dista mucho de poder darse por concluso, pues más allá de la mera elucidación criminalística y el debate político, las profundas huellas que ha dejado en la sociedad española exigen un tratamiento que ni la política ni la jurisdicción son capaces de dispensar”. Ante esta falta de respuestas de la que ya hemos hablado, tiene más cabida aún, e incluso más sentido, la literatura, entendida como territorio no tanto de las verdades absolutas, sino de las respuestas múltiples.

interpretación existe para ella, como para tantos otros españoles, un socavón insalvable, del tamaño exacto de determinada ideología, dentro del cual sólo es posible precipitarse, pues su rodeo –a través de la argumentación– o su reparación –a través de la práctica– son impensables. (pp. 26-27).

La opinión que le merece el carácter de su padre también conecta con la falta de realismo. De él dice que “parecía muy afligido, como si estuviera interpretando el papel de Ricardo III”, y que está “lleno de prejuicios, rarezas e ideas que desapruero”, “porque posee el defecto de la exageración” (p. 28). No se siente identificado, por tanto, con el carácter de sus progenitores, cuyos rasgos de personalidad reprueba, aunque admite: “mi padre es sólo un hombre extraño al que sin embargo quiero muchísimo. Ni más ni menos” (p. 96). A continuación, sin embargo, encontraremos una pequeña explicación a ello que en el fondo es una justificación de sí mismo, a la vez que se incluye del nuevo el elogio de la literatura.

Si en las anteriores novelas veíamos cómo el posible y único consuelo para cualquier manifestación del mal en el mundo era el amor, aquí veremos ese amor fundamentado en la figura de Zoe (hacia ella, el homenaje es explícito y consciente, p. 59), y no tanto en la familia, aunque sí en los libros, como textos, pero también como soportes físicos, (p. 68). El lugar que sin embargo él les otorga es equívoco: “Al fin y al cabo, la literatura no es tan importante. Aunque cuando te falta [...] piensas en ella como en la cuna del mundo” (p. 103).

Si bien repite Menéndez Salmón que “el terror es la verdadera maldición del hombre”, en la opinión personal de este corrector, “la verdadera maldición de la vida es el tedio” (p. 32). Para remediarlo, el único remedio eficaz para él está en los libros. Más allá de los viajes, la política, las drogas, el amor o el sexo, que le “arrastran, invariablemente, hacia una suerte de antieuforia, de monstruosa apatía” (p. 32), en lo

que de verdad encuentra la armonía es en la lectura¹³⁴. Y ésta, al parecer está motivada por la soledad, por una infancia “sin hermanos y, en la mayoría de las ocasiones, sin padres” (p. 31). Los libros entonces se entienden como sustitutivo de otros referentes vitales, que no sólo le apartan del tedio, sino que se erigen prácticamente como el pilar de su vida junto con Zoe. Sin embargo a veces ambos resultan incompatibles. Zoe, por una parte, le conecta emocionalmente con el mundo. Los libros le conectan de una forma intelectual. Así, cuando él busca refugio, encontrar una genealogía del mal en la Historia que demuestre que la abyección ha estado siempre presente, ella le pide silencio, a pesar de que él se queda más tranquilo al poder encontrar las conexiones de carácter casi antropológico del terror, (p. 41).

Frente al paliativo que puede resultar la literatura, la palabra, sin embargo, manifiesta su imperfección. “A veces las palabras no sirven de nada” (p. 35), piensa Vladimir, mientras simplemente, se limita a escuchar el llanto de su amigo a través del teléfono. O bien ese catalizador de voces que es el protagonista demuestra que incluso para él en ocasiones la palabra no alcanza a comunicar el horror, sino que el llanto de Robayna o su silencio son las únicas formas de manifestarlo. ¿Pierde por tanto valor la palabra, y por extensión la literatura? En absoluto. Al finalizar el libro, es decir, la reflexión, sentenciará:

Es posible que toda la historia de la literatura occidental quepa en un puñado de versos inspirados: François Villon, Yorgos Seferis, Fernando Pessoa. Es posible también que nada como esos versos pueda atrapar lo inefable de la existencia, su peculiar indeterminación, las constantes correcciones a las que nos obliga para no enloquecer (p. 141).

¹³⁴ “La lectura, que es la gran herramienta del escritor, también debe constituir su mayor goce, el lugar en el que pueda descargar todo el dolor que genera la escritura” (Menéndez Salmón, 2009c, 115).

Aun así, el amor siempre estará por encima de la literatura, y queda mucho más claro al expresarlo precisamente en ese final conciliador, frente al mar, espacio predilecto de Menéndez Salmón para ambientar la paz y buscar el sosiego:

sólo acerté a apretar a Zoe contra mi pecho, como si así [...] pudiera sentirse más amada, más venerable, más protegida que a través de cualquier palabra con la que yo me hubiera atrevido a nombrarla, a expresarla, a intentar apropiarme de ella. [...] Supe así que sólo poseía aquel gesto para recordarle cuánto la amaba. Y supe también que aquel pequeño gesto me redimía de toda la poesía del mundo, de todas las grandes, bellas, inútiles palabras que nos rodean (p. 141).

VII.7. LOS MEDIADORES DE LA REALIDAD

Ya aparecía el concepto de hiperrealidad en *Derrumbe*, y ante la importancia de los medios de comunicación en el episodio del 11-M, Menéndez Salmón no podía dejar de mencionarlos. Por una parte, al igual que ocurre con el teléfono, son vínculos con la realidad, les conectan (sobre todo a Vladimir) con el resto del mundo, les apartan por un momento de esa reclusión voluntaria, del aislamiento elegido. Sin embargo, el carácter irreal que desprende el televisor se explota al actuar como “mediador” (p. 33) entre tan terribles sucesos y los personajes. Así, el narrador reconoce: “Hijos de una cultura del simulacro, donde cada copia asume satisfecha su condición de imagen palidecida, ya sólo parece que encontremos placer en la negación o en la náusea, en la ausencia de lo real o en su exaltación” (pp. 33-34). Pero al igual que ocurría en la anterior novela, hasta esa hiperrealidad formulada entre otros, como dijimos en su momento, por Baudrillard, se deshace ante la magnitud de la tragedia. La barbarie sin embargo no evita la dependencia hacia la pantalla, sino que la aumenta: “[Zoe] estaba atrapada por

la visión de petos amarillos y trenes desventrados” (p. 35), en lo que de nuevo es un lugar común de las tres novelas: la imagen como conductora del horror y de la perdurabilidad del mismo. Incluso se adivina una crítica al tratamiento de la masacre: “Del televisor, como de un macabro juego de hipnosis, sólo salían cadáveres, cadáveres, cadáveres” (p. 75).

Frente a estos nuevos tiempos y nuevos conceptos, Menéndez Salmón ofrece un contrapunto además de la presencia de la amistad con Robayna, que se fundamenta en la tradición y que entronca con ese matiz filosófico y literario. Por una parte compara la televisión con la caverna platónica (“muchos adultos sólo conocen la muerte a través del televisor, como los esclavos de la caverna sólo conocían los objetos a través de su reflejo en la pared”, p. 33) y por otra hace hasta dos alusiones a mitos castigados con penas eternas. Robayna es un trasunto de Prometeo, que intenta robar el fuego de los dioses, es decir, hacerse un lugar en el mundo literario, (p. 35). Él, por su parte, al terminar de oír el llanto de su amigo, experimenta “un consuelo infinito, como si me hubieran quitado el peso del universo de encima de los hombros” (p. 36), recordando así a Atlas.

VII.8. LAS CERTEZAS NO ABSOLUTAS

Otro consuelo que encuentra, aunque no se sienta “especialmente orgulloso” (p.38), es el saber que no fue ETA, sino el terrorismo islámico el que perpetró la masacre del 11-M. Entiende que las víctimas del terrorismo nacionalista vasco puedan sentirse ofendidas, pero admite que es su impresión personal, y de hecho encuentra “cierta diferencia de grado que latía en el aire como una promesa de apocalipsis” (p.37), entre los atentados perpetrados por ETA hasta esa fecha y el 11-M, en lo que es un

ejercicio de honestidad extrema y una posición nuevamente comprometida, y que recuerda en último extremo que él, al contrario que su madre, tiene cierta autonomía de pensamiento que le permite juzgar los hechos por sí mismo y cuestionarse constantemente la realidad, sin dejar reposar su conciencia en credos, ideologías o medios de comunicación. Tanto es así que valora muy especialmente el hecho de que Zoe le haya dado “la perspectiva de una segunda opinión, lo que, bien considerado, es una de las cosas más importantes que hay en la vida” (p. 58). Acabará incluso haciendo de su profesión una metáfora de este mismo aspecto, animando a no pasar por alto las erratas, elogiando la pluralidad de visiones, y sobre todo, cuestionando todo lo que nos digan: “no se fíen de nada ni de nadie. Sospechen siempre. Incluso de su nombre escrito sobre un papel” (p. 65). Sin embargo, insisto en que esto supone más un intento de despertar conciencias, capacidad crítica al fin, que de defender una postura sobre el 11-M. No se trata tanto de movernos hacia una teoría de la conspiración por parte de cualquier facción ideológica hacia los atentados en particular, ni tampoco de volver una teoría conspirativa global, sino de impedir la formación de “el mundo de los dormidos, el mundo de los inconscientes, el mundo de los tibios” (pp. 127-128).

Él mismo efectúa esa sospecha, incluso en el terreno personal, consciente de la volubilidad de las situaciones y de los caracteres. Así, con respecto a Zoe, le parece “impensable que algún día pueda dejar de amarla. Sé, sin embargo, que tampoco esto es del todo cierto: ya dejé de amarla en una ocasión” (pp. 67-68). Acerca de su pensamiento, tras recordar lo expresado anteriormente sobre la humanidad en un discurso frívolo y escéptico, se pregunta: “¿Era cierto que yo había pensado así? [...] De pronto me sentí vacío” (p. 128). Finalmente sentencia, combinando a la vez la fragilidad de lo humano con ese escepticismo: “Por eso tenemos que amarnos desesperadamente,

como si cada día que pasamos juntos pudiera ser el último. Salvo el amor, cualquier negocio puede ser aplazado para mañana” (p. 132).

Cabe señalar que con el único personaje que se relaciona de un modo directo, físico, dentro de la novela es con su mujer, como decía, su contacto con el mundo. Tanto es así, que el cuerpo de su mujer llega a identificarse como mundo, por oposición a absolutamente todo lo exterior: “Porque ahí fuera, en el mundo de las terrazas diurnas, todo es confuso, todo está mezclado con el caos primordial [...] mientras que aquí dentro, en la tibieza ya un poco melancólica del cuerpo de Zoe, las cosas, casi siempre, están en calma”¹³⁵, (p. 59). Si bien con sus padres se relaciona en la novela únicamente por teléfono y queda constancia de esa corte generacional, también sabremos después que la prolongación de esa familia sufre otra escisión, aquella que representa ese hijo de cuatro años cuya existencia sólo conoce él, y que simboliza ese periodo de su vida en el que se separó de Zoe (y por tanto de aquello que le ancla a la realidad) y decidió abandonar la escritura (aquello que da continuidad e incluso sentido existencial e intelectual a su vida). Nos recuerda entonces a algo ya apuntado en *Derrumbe*: el problema de la libertad, su encauzamiento. Según la opinión de Humberto, “no existían personas que desearan la libertad. Las personas adquirirían compromisos con toda la rapidez posible. Era una forma, acaso la única, de garantizar la inmortalidad” (Menéndez Salmón, 2010a, 76). Quizás Vladimir en esta novela parta del concepto de libertad como ruptura de vínculos afectivos, en concreto, con el que le une a Zoe, pero

¹³⁵ Recuerda a la misma oposición entre cuerpo de la mujer amada y mundo expresada por Miguel Hernández: “Menos tu vientre, / todo es confuso. / Menos tu vientre, / todo es futuro / fugaz, pasado / baldío, / turbio. / Menos tu vientre / todo es oculto. / Menos tu vientre / todo inseguro, / todo postrero, / polvo sin mundo. / Menos tu vientre / todo es oscuro. / Menos tu vientre / claro y profundo” (VV.AA., 1996, 417).

acaba llegando a una conclusión similar: “Hoy estoy convencido de que no existen personas que deseen la libertad. Las personas adquirimos hábitos y contraemos deudas con la mayor rapidez posible” (p. 44).

Paradójicamente, durante ese periodo de interrupción de sus dos vínculos principales, se crea otro con ese niño que no conoce, pero al que se siente ligado. La existencia de esa etapa da pie a concebir su vida de un modo más complejo. El personaje parece tener muy claros sus afectos, pero a raíz de los atentados, se replantea por completo su mundo y por eso desvela esa realidad oculta que a su vez, como indicábamos, es una nueva muestra de esa sinceridad que Vladimir ofrece. No se puede considerar la escritura como un ajuste de cuentas exactamente, pero sí como una amalgama de pensamientos y sentimientos que dan buena cuenta de lo que es el personaje en este momento. Por eso, dentro de la honestidad y del compromiso, elige desvelar absolutamente todos los aspectos de su vida, incluidos aquellos que oculta a Zoe. Se desnuda emocionalmente, y aun con todas las restricciones que pueda hacer consciente o inconscientemente (“Muchas de las cosas que hemos hecho juntos acaso las cuente en su momento”, p. 40; “un nombre [el de la madre de Eric, su hijo] que nunca escribiré en estas páginas”, p. 46), filtradas o no por la memoria (“Quizás también me asaltó el deseo de tener el cuerpo de su madre a mi lado, aunque no estoy seguro”, p. 47), por su múltiple desdoblamiento entre hombre, amante, hijo, padre, escritor, corrector, determinadas más o menos por su afán estilístico y literario en general, la impresión que da es la de estar contando la verdad, con lo cual se establece una especie de comunión entre la escritura y el lector¹³⁶ semejante a la que puede producirse con géneros como el epistolar o el diario íntimo. Esto a su vez aporta

¹³⁶ Pozuelo Yvancos dice: “[Menéndez Salmón] concibe la escritura como una ética y se pregunta por la fiabilidad del medio.” (2009, 17).

emotividad a un texto en el que se intenta racionalizar el horror para asumir su presencia, pero que podría pecar de intelectualidad. Por otro lado, contribuye al dibujo de un personaje más complejo, con una vida fragmentaria, al igual que esta novela, en la que se dedica prácticamente un episodio a cada asunto de su vida, frecuentemente en relación con otros, pero no de modo aleatorio. Por ello se crea esa impresión de unidad entre ellas, pero a la vez de fraccionamiento donde también entran las referencias puramente filosóficas que se exhiben en el capítulo VIII, que comienza con un repaso de la relación entre poder y arte que le conduce a la manipulación de la palabra, en una relación casi obscena, y que resulta en una oposición total entre política (“reino de negación del detalle”, p. 51) y literatura (“la fraternidad del detalle”, p. 52).

Volviendo al elogio de la literatura, como apuntaba páginas atrás, se mencionará implícitamente a Adorno para corregir su famosa frase. Y es que Menéndez Salmón, más que hacerla constar como uno de los pilares de su vida, también la usa como arma. No es casual que la oponga a la política. Su reino del detalle le sirve para defender su derecho a opinar¹³⁷, (“no es por un prurito salvífico solamente, sino porque aún creo en la fuerza de mis razones y en que alguien me debe, si no una respuesta, al menos sí un instante de atención”, p. 60) a la vez que hace un completo alegato de la literatura, (“ningún libro cambia el mundo: *precisamente* porque el mundo no cambia podemos seguir escribiendo libros; *precisamente* porque existió Auschwitz tiene sentido que los poetas escriban poesía”, p. 60) para cargar después, en un ataque de indignación, contra los negadores del detalle:

¹³⁷ Dice Menéndez Salmón: “La novela rompe una lanza, reclama un espacio para el creador, cómo un ciudadano, una de las palabras claves de la novela, ejerce a través de su discurso una especie de contrapoder” (2009h, 52).

no puedo menos que pensar en todos los grandísimos hijos de la gran puta que pululan por ahí fuera y, todavía hoy, como si acabaran de contarles un chiste irresistible, se ríen delante de las cámaras de televisión, delante de las grabadoras de los periodistas, delante de las caras de la gente a propósito de ciertas cosas que entonces sucedieron. Y yo me pregunto: ¿Reírse? ¿De qué? ¿De qué cojones se pueden reír? (p. 60).

Decía a propósito de los libros, que eran elogiados no sólo como continentes de textos. Pues bien, no es una idea nueva que tengan la capacidad de transportarnos a otros mundos, a otros lugares: “Cuando abro un volumen y aspiro sus páginas, ya no estoy allí” (p. 68). El uso de los deícticos es muy sutil en el texto, pero se destaca ligeramente con cursivas. El narrador comenta el hecho de no pensar ser capaz de enamorarse de Zoe en un primer momento. “*Ni siquiera estábamos allí*” (p. 67), dice, aludiendo al hecho de que aún no eran *ellos* en la medida en que lo son ahora, y mucho menos como esa unidad que para él constituye la pareja. Por último, la adaptación de esa frase anónima pero global que circuló durante aquellos días de marzo (“creo que *todos*, de un modo u otro, estuvimos allí¹³⁸”, p. 12) completa esa tríada de caminos a través de los cuales es posible redimirse aun con sus fallos: la literatura, el amor y la identificación con el otro, aunque ésta se produzca por el horror más absoluto.

¹³⁸ Dice Kunz que son habituales en esta literatura del 11-M esas “imágenes rizomáticas que metaforizan la pluralidad de individuos que forman una metrópoli como Madrid” (2009, 425). Respecto a esta novela, añadiré que el contraste está más logrado aquí dado el carácter misántropo de Vladimir y ese aislamiento y distancia que he señalado y que el rizoma se explicita a través del teléfono. “Demasiada gente en demasiados sitios estaba hablando al mismo tiempo” (p. 72), dice el narrador para justificar los fallos en la conexión telefónica.

VIII. LA LUZ ES MÁS ANTIGUA QUE EL AMOR (2010)

VIII.1. EL MAL EN SEGUNDO PLANO

Tras publicar la llamada trilogía del mal Menéndez Salmón cambió aparentemente de temática en su octava novela, *La luz es más antigua que el amor*. Firme e intensamente artística, la obra recoge la trayectoria vital, a través de sus creaciones, de cuatro creadores. Adriano de Robertis, imaginario pintor renacentista del siglo XIV, es obligado por el futuro Gregorio XI a destruir su obra, la *Virgen barbuda*. Sobre él pesa el recuerdo de su hijo, fallecido a causa de la peste¹³⁹, como inmensa contradicción entre la magnanimidad de Dios y la realidad. Vsévolod Semiasin, igualmente inventado, es un pintor ruso, marcado durante su infancia por la batalla de Stalingrado. Sufre en la juventud la coerción por parte de Stalin para que refleje únicamente los ideales que de él se esperan. Su incompreensión hacia el mundo derivará en una rebeldía compuesta de locura, de la que él mismo es plenamente consciente.¹⁴⁰

¹³⁹ Este tema, el de la pérdida del hijo, se verá amplificado en *Niños en el tiempo*. La reacción de Adriano en esta novela, quien “transforma el sufrimiento ante la pérdida de su hijo en una forma de dignidad” (p. 96), es similar a la expresada por el personaje de Antares en la novela de 2014. O, como recuerda Menéndez Salmón (

¹⁴⁰ Menéndez Salmón hace un repaso en su artículo “Pintar con palabras” (2011g) por otras novelas que parten de la novelización de pintores reales con diferentes resultados en cuanto a calidad y factura.

El tercer pintor, real en esta ocasión, es Mark Rothko, pintor letón del siglo XX, admirado por Menéndez Salmón¹⁴¹. El autor imagina su infancia, como hará con la de Jesucristo en *Niños en el tiempo*, y reescribirá otras circunstancias de una existencia que terminará en suicidio. Por último, el escritor Bocanegra¹⁴², posiblemente el *alter ego* más cercano a Ricardo Menéndez Salmón de cuantos ha inventado en sus novelas, relata la agonía de su esposa, las reflexiones a propósito del proceso creador de la obra *La luz es más antigua que el amor* y, finalmente, la concesión del premio Nobel de Literatura.

No obstante, el problema del mal sigue presente. Evidentemente relegado a un segundo plano, persiste en cuanto a las circunstancias vitales de los protagonistas y se asocia con el castillo del Sansepolcro, nexo de los pintores. Lugar donde reside primero la *Virgen barbuda*¹⁴³ de De Robertis, adquirido por Semiasin más tarde, es visitado hasta en dos ocasiones en la ficción por Rothko, a quien le suscita la siguiente reflexión:

¹⁴¹ “En primer lugar, por una razón subjetiva, de gusto: Rothko es, junto a Egon Schiele, mi pintor predilecto del siglo veinte; en segundo lugar, por una cuestión objetiva: la vida y la muerte de Rothko, su triunfo y tragedia personal, ejemplifican con enorme fuerza el conflicto permanente con el que choca la creación: el conflicto entre deseo y realidad, ambición y fracaso, anhelo y obra.” (Menéndez Salmón, 2010h).

¹⁴² “Pourquoi Bocanegra ? «J’aimais le son, dit l’auteur, et je voyais une bouche pleine de paroles sombres.»” (Lancon, 2012).

¹⁴³ La Madre de Cristo oculta entre esas estancias toscanas del castillo de Sansepolcro, metáfora cristalina del significado del recinto, simboliza una lucha interna por no desaparecer entre los pedazos de polvo que dejamos en nuestro camino y plantea el sentido de la belleza una vez sus artífices han desaparecido. (Corominas, 2010).

¿crees que existen lugares donde se respira el mal? Quiero decir: ¿crees que el mal deja su huella, imprime su aliento, en los lugares en los que ha habitado? Sabes que no he visitado los campos de exterminio —no creo que lo haga nunca—, pero conozco a gente, no necesariamente judíos, que me ha trasladado esa experiencia: la presencia física, tangible, palpable en el ambiente, del mal. [...] Y por qué te pregunto esto, te dirás. Porque en la torre del homenaje de Sansepolcro sentí esa presencia asfixiante, perturbadora, como si en aquella estancia hubiera sucedido algo terrible. Le pregunté a Sacchi si en el castillo había pasado algo especialmente abominable y su respuesta se mantuvo dentro del guión: las matanzas habituales durante las guerras civiles, las intrigas propias de una sociedad tan compleja como ha sido la italiana a lo largo de los siglos. ¿Nada más?, pregunté. ¿Nada insólito, escabroso, vergonzante: canibalismo, infanticidio, incesto? Sacchi se miró las uñas como quien contempla las aguas de un lago, se tomó su tiempo y dijo: “Nada extraordinario, *signore*. La demencia habitual. (p. 71)

De la misma manera, el espacio del castillo se presta a una interpretación clara que halla su correspondencia en el tratamiento de otros lugares. Así, es metáfora del poder y del paso a la eternidad o al olvido. Por ello De Robertis utiliza como estudio su parte baja, Semiasin admira su campanario, cuyo ascenso es

como un ritual medido, una especie de conmemoración simbólica [...] —Desconozco qué sentirían los guillotinos en tiempos del Terror y tampoco puedo imaginar lo que experimenta un cosmonauta cuando se encamina hacia la cápsula que lo lanzará al espacio, pero subir al campanario fue como ascender los peldaños de un cadalso y, a la vez, como caminar hacia la eternidad. Las dos cosas a un tiempo: pavor y gratitud en la misma copa. (p. 147)

Esa conexión es finalmente reflejo de la genealogía del arte que también se manifiesta mediante la metáfora de la mano, que no es exclusiva de esta novela, y que refuerza esa vinculación entre los seres humanos, especialmente los relacionados con el arte, que ayuda a perpetuar las claves de la existencia, ya sean el arte mismo, el amor o el mal.

En *Panóptico* el protagonista se preguntaba cómo el cultivado villano podía pertenecer a la misma categoría que él o que el propio Miguel Ángel: “Westenra se percató de que ese contorno le resultaba familiar, de que era su propia mano, la mano de Winter, todas las manos en un único instante, lo que el artista había soñado siglos atrás en su taller romano” (Menéndez Salmón, 2001a, 105). De igual manera, la vinculación se establece aquí y así la explicita Bocanegra en su discurso de aceptación del Nobel de Literatura:

La existencia de la belleza se me mostró entonces tan objetiva como la del mal que nos rodea. Y constaté una vez más que ambas eran obra de la misma mano: porque los poemas de Jorge Manrique y los tribunales del Santo Oficio, el *David* de Miguel Ángel y las soflamas de Savonarola, el mencionado genio de Celan y el oscuro empeño de los *Lager* florecieron bajo idéntico astro. (p. 172)

VIII.2. EL ARTE, EL ARTISTA Y LA POSTERIDAD.

Una de las problemáticas presentes en la novela y que aparece en primer lugar, precisamente con la cita de *Los reconocimientos* de William Gaddis que inaugura el texto, es la relación entre autor y obra, que resulta confusa:

¿Qué es lo que quieren de un hombre que no hayan sacado de su vida? ¿Qué es lo que esperan? ¿Qué queda de él cuando ha terminado su obra? ¿Qué es cualquier artista sino las heces de su obra, la ruina humana que perdura a su alrededor? ¿Qué queda del hombre cuando la obra está acabada sino una ruina de disculpa? ¹⁴⁴ (p. 9)

¹⁴⁴ “La cita que encabeza *La luz es más antigua que el amor* está extraída de la novela del escritor estadounidense William Gaddis titulada *Los reconocimientos* que tiene como protagonista a un pintor acuciado por la búsqueda de la belleza. Gaddis critica el mercantilismo del mundo del arte que coarta la

Todos los artistas de la novela han terminado (a excepción, quizás, de Bocanegra) su recorrido artístico, oprimido o directamente truncado por diversas formas de poder, llámese Iglesia, Estado o Capitalismo. La cita de Gaddis parece indicar cómo el autor es una excusa, a veces insignificante como ser humano, cuyo valor va parejo al de su producción artística, y por tanto, supone que su perdurabilidad sea paralela a la de su obra. Una de las reivindicaciones más veladas de la novela es la de la interioridad de los autores. Por ello se reescribe la infancia de Rothko, se decide que Adriano de Robertis, a pesar de negarse de nuevo a pintar sea el primero de los cuatro creadores en aparecer, o se destine más espacio a la locura de Semiasin, por muy vinculada con el arte que esté, que a sus lienzos. Ellos, ficticios o reales, son tanto o más importantes que sus obras, al igual que el proceso creativo tiene más peso en esta narración que los resultados del mismo. Es por este motivo que se recurre al pasado como explicación del presente de los distintos artistas, incluso en los momentos en que ni siquiera eran tales: Rothko en su emigración hasta Estados Unidos a la edad de diez años; Bocanegra en sus primeras aproximaciones a la literatura: “Nada en él invita a pensar que es un elegido” (p. 45). La relevancia de la producción futura justifica el retroceso en su biografía y la recreación de su interioridad, por más que algunos de los personajes sean inventados. Así, se recurre al símil para ese retorno que permite decodificar el presente. El primer capítulo dedicado a Bocanegra se subtitula “Viaje a la semilla” (p. 37) y una vez establecida la locura de Semiasin, el narrador concede:

actividad creativa. La cita está constituida por una serie de oraciones interrogativas. Constituye, pues, un pórtico perfecto a la novela.” (Sturniolo, 2010, 134). Dice Menéndez Salmón de la novela de Gaddis: “hasta donde conozco la mejor novela jamás escrita acerca de pintura” (2011g).

De modo que habremos de seguir retrocediendo en el curso del tiempo para intentar comprender al hombre que en una cama de un psiquiátrico francés redacta su desconcierto mientras los pilotos que rezan a Alá, el Compasivo, el Misericordioso, el Que Todo lo Ve, inauguran la Era Mohamed Atta, la Era del Desconsuelo, la Era sin Prefijos.

Sí, más atrás, todavía más atrás: no al hombre ya maduro que influyó en el suicidio de Michael Harras, ni siquiera al joven que disgustó con su arte a Koba el Temible o al adolescente que forjó sus sueños en las atrocidades de Stalingrado, sino más atrás, en el demente desagüe de las horas, en el vendaval de los relojes, como un animal que deshiciera el camino para volver a morir a su madriguera. Sí. Hacia atrás, decisivamente; hacia la semilla, decididamente; hacia cero. (p. 159)

El creador mismo, no sólo su obra, merece esa reflexión. Si para explorar su biografía se alude al viaje, no será sino esa misma metáfora la que lo empuje hacia el arte: “Y, sin embargo, en su corazón, calladamente, el gran viaje ha comenzado. Ya no es *cualquiera*; desde ahora comienza a ser *él*” (p. 45). El arte otorga excepcionalidad al ser humano que lo crea, da relieve a quien lo ejecuta con maestría. Dice el narrador acerca de Rothko:

cuando décadas más tarde encontró su estilo característico, ese que lo separaría del resto de sus contemporáneos hasta hacer de él lo que hoy es, una diáfana, mayúscula singularidad, la firma irrevocable de un único modo de mirar entre millones de posibles modos de mirar, no pudo dejar de pintar una y otra vez la desolación de aquella línea del horizonte. (p. 55)

De la misma manera que el artista futuro justifica que se indague en un pasado plausible, la proyección hacia el futuro es el otro extremo sobre el que se teoriza¹⁴⁵. Así,

¹⁴⁵ “Pero otra de las ideas centrales del libro es que, a pesar de los pesares, a pesar de su insignificancia, el hombre posee una capacidad obvia para trascender el tiempo biológico que le toca en suerte. Y esa trascendencia se encierra en la obra de arte. De este conflicto entre lo que somos y lo que podemos, entre

Adriano de Robertis, el que menos posibilidades tiene de pervivir en la Historia dado que ha decidido dejar de crear a causa de la censura sufrida, se cuestiona sobre ello en el instante eterno de su muerte (p. 35), que como en otras ocasiones se ve amplificadas, recogiendo en esos últimos instantes las imágenes más importantes de sus vidas, con independencia del signo que estos personajes representen: Irizábal en *Los arrebatados*, Kurt en *La ofensa*, Mortenblau en *Derrumbe*, “el Narrador” en *El Sistema*.

Sin embargo, el caso más próximo es el de Spinoza en *La filosofía en invierno*, no como artista, pero sí como filósofo que aspira a dejar un rastro en la Historia¹⁴⁶. Contando con que en *La luz es más antigua que el amor* aparecen cuatro artistas, De Robertis no será el único que se cuestione sobre la posteridad, pero sí el que mayor justicia halle gracias a la palabra, independientemente de que sea un personaje ficticio. Podría simbolizar a todos aquellos artistas que por avatares del destino no hayan sido situados en el lugar que se hubieran merecido de contar con condiciones más favorables, o incluso sería una suerte de homenaje a los creadores cuyo trabajo ha pasado al olvido junto con ellos¹⁴⁷.

Por este motivo se ofrece la literatura como paliativo, elemento de equilibrio de la

nuestra temporalidad biológica y nuestra eternidad creadora, surgen algunas de las páginas decisivas de *La luz es más antigua que el amor*.” (Menéndez Salmón, 2010h).

¹⁴⁶ La inquietud por la posteridad que siente el artista ya había sido reflejado en “El manuscrito Chiavistelli” (Menéndez Salmón, 2005, pp. 77-88) donde su protagonista, Lorenzo Chiavistelli, pintor, vende su alma al diablo para poder viajar al futuro y comprobar si su obra ha sobrevivido al paso del tiempo. Curiosamente, sólo lo ha hecho su efigie, pues posó disfrazado de mujer para Leonardo da Vinci y ahora ese cuadro se conoce como *La Gioconda*.

¹⁴⁷ “Por eso ha decidido escribir sobre *La luz es más antigua que el amor*. Porque ese libro es una ofrenda a los creadores, un testimonio sencillo pero al tiempo inmejorable de lo que significa ser un destino, pequeño o grande, pero un destino al fin y al cabo, y todo lo que en un destino cabe: el azar, la voluntad, el empeño, la estrategia, la excelencia y, por descontado, la maldad: cierta perturbadora y desasosegante capacidad para la intriga, el egoísmo, la desdicha ajena.” (p. 169).

injusticia de la Historia. Ésta aparece descalificada con contundencia (“el hermoso primo sin nombre a quien la Historia, la gran puta, se ha tragado sin malgastar un latido, y al que ahora —pobre, vana, acaso inútilmente— intentamos prestar cobijo en estas páginas.” p. 54; “como si la Historia fuera una cerda estúpida que hubiera devorado lo mejor de su lechigada.” P. 146) o entendida como un continuo caprichoso (“un auténtico río caudaloso en el que la desmesura y el talento compiten con el ridículo y el azar.” p. 127).

Otro de los personajes de esta novela, Rothko, también encuentra en ella su tránsito a la muerte. En esta ocasión, al tratarse de un personaje real, el narrador intenta una aproximación más delicada o incluso una omisión, términos que más tarde rechaza:

Muere el genio y a sus ojos, que se apagan a la velocidad con que la sangre se precipita fuera de su recipiente, acuden las imágenes. Trabajando sobre un material ficticio, como en el caso de Adriano de Robertis, podemos fabular sin demasiado escrúpulo a propósito de qué ve un hombre cuando muere. Pero cuando nos enfrentamos a un caso documentado, como el que ahora nos atañe, un caso que incluso ha generado literatura médica de calidad, quizá la cosa cambie, surjan dudas de otra índole y el escritor deba pactar con la verdad forense, con la homicida prosa del mundo. O quizá no, y como ha sucedido hasta ahora, al escritor lo acoja el derecho de fantasear en torno a lo que un hombre como Mark Rothko contempla mientras muere. (p. 88)

El narrador propondrá hasta tres opciones para ese último momento de vida: su obra última (The Houston Chapel), la mujer que lo abandonó, o el recuerdo de la contemplación del paisaje americano que descubrió en su niñez, lo cual simboliza de nuevo ese retorno, el viaje a la semilla.

Las tramas de *Semiasin* y *Bocanegra* no culminarán con este tipo de final¹⁴⁸. No obstante, sí que la entrega del premio Nobel¹⁴⁹ al escritor explicita un momento tan reseñable que la manera de relatarlo es similar a la de la muerte, por condensar en ese instante todo el pasado:

Por su retina, como una imagen veloz y fugaz, pasan el rostro vigoroso y real de Mark Rothko y los no menos vigorosos y reales, pues no en vano lleva conviviendo con ellos treinta años, de Adriano de Robertis y Vsévolod Semiasin.

Los tres, cada cual a su modo, aciertan a sonreírle. (p. 173)

A la vista de todo lo anterior, se comprende que biografía y creación vayan de la mano y por tanto se alimenten mutuamente. El caso en que más ampliamente se muestra este punto es el de *Bocanegra*, quien

está detenido ante dos umbrales: el de la creación y el de la existencia, que aunque a menudo se consideran sinónimos, en realidad ni siquiera son complementarios. La creación es un sucedáneo

¹⁴⁸ *Bocanegra*, sin embargo, sí relata, en términos pictóricos, la muerte de su mujer: *Bocanegra* puede comprobar lo que en dichos textos es descrito con absurda, abrumadora eficacia, cómo la piel del muerto se colorea del rosa al blanco, cómo esa palidez se adueña del cadáver hasta procurar una espantosa calidad marmórea que singulariza cada rasgo con la lucidez de un maestro retratista. (p. 110).

¹⁴⁹ Admite Menéndez Salmón: “Yo aspiro a que mi literatura perdure, a sobrevivir a mi desaparición a través de los libros que escribo [...] Me importa mucho, y mucho, la trascendencia artística, lo cual no significa que, en cada libro, lo que me preocupe sea, sobre todo, escribir bien, lo mejor posible, con toda la ambición y, a la vez, con toda la humildad. El Nobel, en ese sentido, ejemplifica a la perfección el acceso a la eternidad”. (Riaño, 2010). Puede deducirse entonces que la mención al premio es sencillamente la constatación que con más firmeza puede, en vida del autor, asegurar su perdurabilidad en el tiempo.

de la existencia, un intento de mimesis siempre fallida, y las galas de la ficción poco pueden contra las inclemencias de la realidad. La anagnórisis artística es un torpe reflejo de los reconocimientos vitales; cada epifanía *leída* palidece ante cada injuria *sentida*. (p. 95)

Se apunta ya una cuestión que recorre toda la novelística del autor: la problemática entre la vivencia y su representación artística sobre la que reflexionaré a continuación. A pesar de que pueda hallarse correspondencia entre lo vivido y lo representado, ninguno de ellos representa en su obra su tragedia, pero la tragedia condiciona la creación. Sólo si entendemos que el libro completo que leemos es, efectivamente, *La luz es más antigua que el amor* que ha escrito Bocanegra, es decir, si admitimos como partes integrantes de la novela las dedicadas a su biografía, podría teorizarse al respecto de si la biografía es novelable. Lo mismo ocurre con Semiasin, que, principalmente por el antológico encuentro con Stalin, pone en entredicho este género:

En ese momento pregunto a mi cuñado por qué ha urdido tres falsas visiones de Stalin ante otros tantos contertulios, pero él se limita a hacer un gesto con la mano derecha, como si espantara una mosca durante un día de mucha humedad, y a mirar lejos, por encima de mi cabeza, como buscando un lugar donde reposar la vista: una pared blanca, quizás. Acepto entonces que el arte de la biografía es siempre un arte de segundo orden. Igual que el crítico nunca está a la altura del artista, así el biógrafo, en realidad, a menudo debe realizar un acto de fe y acatar que las riendas del asunto, de lo que él cree su asunto, no le pertenecen, sobre todo si su biografiado aún vive.

—*Falso* es una palabra gruesa, Alphonse —discrepa Semiasin—. Cualquiera cosa que yo pueda recordar de aquel día, cualquier detalle que pueda traer a la luz, conservará un cierto aroma a quimera, porque, en realidad, hay algo quimérico en que un pintor, por grande que pueda llegar a ser, comparta, aunque sea durante media hora, el mismo espacio que una persona como Stalin. Imagínate a Miguel Ángel ante Julio II. Imagínate a Velázquez ante el Rey Planeta. Imagínate a Rigaud ante Luis XIV. ¿Qué son? Nada: un soplo de aire, un grumo de vanidad, una belleza intrascendente ante hombres por cuya voluntad cambian fronteras, se apagan vidas, se condonan

deudas ancestrales. Así que las tres visiones que de Stalin di a los periodistas contienen algo de verdad, del mismo modo en que es posible que algo de lo que hoy te estoy contando a ti no sea toda la verdad. Claro que a quién le interesa un asunto tan desagradable como la verdad. (p. 153)

Imagino que ése sería uno de los motivos por los cuales Menéndez Salmón utiliza a Bocanegra como intermediario, porque en la autobiografía siempre habrá más sospecha de recreación que en una novelización que, aunque repleta de claves, se muestra como ficción.

VIII.3. LA CREACIÓN: VERDAD, REALIDAD Y RECEPCIÓN.

Plasmar la realidad o lo que se deriva de ella es otra de las inquietudes de los cuatro artistas de la novela, junto con el paso a la eternidad. Así, De Robertis, en el instante exacto de su fallecimiento

muere abrasado por dos ideas: la primera, cómo sobrevivir al olvido; la segunda, cómo estar seguro de que Zacarías Simónides no fue, en vez de un pintor de iconos, un leproso que contaba historias, entre ellas una fabulosa en la que se soñaba pintor de iconos. (p. 35)

Efectivamente, toda obra artística, todo relato, adopte la forma que adopte, es susceptible de ser dudoso, independientemente de su factura más o menos brillante, incluso para su creador. De Robertis, en un momento tan crucial, apunta a la veracidad de las historias increíbles que Zacarías le relató, no por desconfianza, sino como cuestionamiento sobre si el producto artístico, especialmente el literario, es capaz de

ejecutarse independientemente de si hay una vivencia tras él¹⁵⁰. Preguntarse por la veracidad no conduce a ningún resultado satisfactorio, porque a veces el mismo creador ni siquiera se encuentra en disposición de afirmar la verdad de su comunicación ordinaria sobre la que se supone un nivel menor de impostación:

Lo repito: no pretendo arrojar luz con esta carta sobre mi situación actual, ni deseo que indagues entre sus líneas buscando un abracadabra que os permita a ti o a Miranda conculcar el dolor que estaréis sufriendo. Ninguna puerta se va a abrir tras leer estas páginas. Quizá porque ni yo mismo estoy seguro de que lo que cuento en ellas responda a la verdad, tal y como vulgarmente la concebimos.

Y es que, en efecto, la verdad tiene muy poco que ver, por no decir absolutamente nada, con el descubrimiento que me condujo hasta la cama desde la que ahora te escribo. Y es que, en efecto, la verdad tiene muy poco que ver, por no decir absolutamente nada, con el descubrimiento que me condujo hasta la cama desde la que ahora te escribo. (p. 126)

Al cuestionamiento de la verdad se une un problema que atraviesa transversalmente toda la narrativa de Menéndez Salmón: la capacidad o no del lenguaje de dar un testimonio a la altura de lo vivido o si quiera de lo inventado. “Todo esto es verdad, y sin embargo no es toda la verdad. El lenguaje es un centauro¹⁵¹ cansado. Cómo se

¹⁵⁰ En una diatriba similar se encuentra Westetra ante las palabras del asesino Winter en *Panóptico*. Necesita saber si hay correspondencia entre su confesión verbal y la realidad y por ello accede a visitar la escena misma del crimen con consecuencias nefastas.

¹⁵¹ En el título de su conferencia “Novelas como centauros” Menéndez Salmón utiliza el mismo referente mitológico pero en clave positiva. Es precisamente allí donde expone la problemática de la realidad y su vinculación con la literatura: “El escritor contemporáneo descubre una perspectiva problematizadora de la realidad, concluyendo en una crítica general sobre sus sistemas y códigos. Para Auster, «la realidad no existe»; para Barth, «la realidad es un bonito lugar para ir de visita, pero uno no desearía vivir allí, y la literatura nunca lo ha hecho por mucho tiempo»”. (2012c, 2).

podría contar una verdad así.” (p. 104) dice Bocanegra al hablar de su amor por Matilde. Tampoco puede representar la barbarie, y por ello quizás propone como alternativa más honesta la ausencia de arte, como si éste no sólo no fuera un vínculo válido, sino que incluso atenuase el horror, por literaturizarlo, modificarlo, envolverlo:

La poesía no alcanza a celebrar la completa experiencia de Stalingrado; la escultura y la arquitectura soviéticas, avasalladoras en su monumentalidad, son un pálido homenaje a lo que allí sucedió; la música de Shostakóvich puso sonido a la tragedia de Stalingrado, cierto, pero uno duda de que alcance a expresar con rigor lo sucedido; quizá la prosa —una prosa funcionarial, estática, puramente descriptiva, esa prosa tan querida por la administración nazi— sea la única manera de intentar aproximarse a lo que allí pasó (p. 136)

El fracaso del arte y especialmente de la palabra¹⁵², independientemente de la temática que aborden, se entiende como una evidencia, pero su reivindicación como único método del hombre para las realidades que observa:

“[...] la literatura es un movimiento aporético, un empeño constantemente defraudado, la obsesión por expresar lo inexpressable, el anhelo por *decirlo todo*, aunque sea imposible.

Esa maldición, esa incapacidad, esa fractura entre la idea original que alumbra una obra y el resultado final que dicha obra concretada en forma escrita significa, y que en Occidente tiene su origen en los diálogos platónicos y en su definición de la escritura como letra muerta, se aproxima a la caracterización, muy querida por Bocanegra, que Maeterlinck hizo del escritor como un buzo, alguien que, regresado de los abismos, asoma a la superficie con una «gota de

¹⁵² “ [...] la convicción de que la narrativa, la prosa de ficción con personajes que Julia Kristeva definió como un movimiento aporético, como el intento por aproximarse hacia una meta que jamás se alcanza, como la aspiración hacia una finalidad constantemente defraudada, es el artefacto más poderoso que la literatura ha logrado generar para la interpretación del mundo.” (Menéndez Salmón, 2012c, 1).

agua que pende de la pálida punta de nuestros dedos», aunque «ya no se parece al mar del que procede.» (p. 42).

Tras constatar entonces que “*la palabra plena ni ha existido ni existirá jamás*, de modo que el anhelo de un signo que fuera plenamente descriptivo, o el de un lenguaje que se adecuara sin fisuras a la realidad, se revelaba un sueño imposible” (p. 33), la posibilidad de que el arte o la palabra puedan modificar la realidad también es una ensoñación que da paso simplemente a la decepción, de tal forma que ante tamaña empresa, el artista queda devastado por el objeto de su propósito, el mundo, que, de tan inalterable como es, acaba, como un ser monstruoso, por dar un castigo al Prometeo que se atreve a abordar la tarea de cambiarlo. Dice Semiasin:

En 1945, cuando terminó la guerra, yo quería transformar el mundo con mi pintura. Después, como todo artista, me fui resignando a intentar comprenderlo. En mi vejez he llegado a aceptar que el mundo no se transforma ni se alcanza a comprender, sino que primero nos aplasta, luego nos devora y, al final, nos escupe como a un hueso de aceituna. El mundo es un tahúr, un delicioso seductor a quien agradan el dolor y la pornografía. El mundo miente, Alphonse; el mundo es una gran mentira.¹⁵³ (p. 125)

Sin ser digna la realidad de la atención que el hombre le presta, e incapacitado éste para su modificación, reflejo o interpretación¹⁵⁴, se ciñe únicamente a realizar una

¹⁵³ Definiciones de mundo.

¹⁵⁴ “El escritor contemporáneo asume su incredulidad ante los grandes relatos que intentaban alcanzar una comprensión global del mundo. Digamos que el último intento por pensar el mundo como un Todo fue el de Hegel. El mundo es demasiado complicado, variado e inabarcable para percibirse sincrónica y simultáneamente. La percepción de la totalidad sólo puede hacerse a través del fractal, que refleja el *Zeitgeist*.” (Menéndez Salmón, 2012c, 2).

aproximación lo más honesta posible aun con tales condicionantes: “El hombre es un copista, no un demiurgo; un amanuense, no un artista” (p. 43).

En ocasiones, cuenta con la capacidad de condensar en una obra la veracidad del mundo, una vez olvidado el vano intento de cambiarlo. Por eso, Semiasin, a fuerza de acumular imágenes que él mismo ha presenciado en Stalingrado, consigue otorgar potencia a sus lienzos:

Arte que representa lo real con fuerza, aunque no lo sea: la prosa y la pintura de Vsévolod Semiasin, los lienzos inmensos, de doscientos cincuenta kilogramos de peso, en los que encierra semillas de girasol, pellas de barro, musgo abrasado, culos de cacerola, hongos putrefactos, cabellos de mujer, dentaduras de caballo, cartillas de racionamiento, filacterias arrancadas de cadáveres judíos, restos de sangre seca, cráneos de bebés con sus tiernas fontanelas todavía visibles, páginas de volúmenes en octavo de Pushkin o Dostoievski, madera de artesas y restos de ataúdes blancos para celebrar, en todo su sucio fragor, la experiencia del desastre, esos lienzos que en 1947, en su primera exposición en Moscú, descubren al mundo a un joven artista de veintidós años que ha pintado lo que nunca antes se había visto sobre un lienzo: *la materia misma de la guerra*¹⁵⁵. (136-137)

En base a la materia, parece poder condensar la esencia, pero sólo por las especiales características del acontecimiento. De la misma manera, Zacarías, el amigo de Adriano

¹⁵⁵ De Robertis recuerda una conversación en que su hijo le expresa lo mismo: «Padre, ¿por qué siempre los mismos motivos? Limpios, edificantes, sin mácula. ¿No le apetecería pintar la vida tal y como sucede?» *Tal y como sucede*. De acuerdo, hijo. La vida tal y como sucede eres tú, tu cuerpo putrefacto pero vivo, tu cuerpo incapaz de abandonarse a la muerte, contemplado como un despojo, una ruina, un devastado paisaje. Una muerte a los dieciocho años, una muerte impía, una muerte para la eternidad. Así es la vida *tal y como sucede*. (p. 18). En ocasiones, la realidad es tan cruenta que el artista opta por otros motivos, porque verlos desdoblados sería insoportable. Cita Menéndez Salmón (2012c, 12) a Nietzsche para condensar esta idea: “Tenemos el arte para no morir de la verdad” (Nietzsche, 1981, 160).

De Robertis en el lazareto veneciano, después de haber contemplado el sinsentido de la vida (“el mundo como Circo, el mundo como Rueda de la Fortuna, el mundo como Babel atribulada” p. 33), reniega de la palabra para evitar la vinculación con el resto de personas por comprender que son ellas las agentes de ese mundo caótico y el lenguaje la unión con ellos y por extensión con la realidad que construyen:

¿Qué podía hacer un hombre como Zacarías Simónides en tiempos de confusión?, preguntó retóricamente el apestado al pintor blasfemo. ¿De qué poder gozaban los iconos contra los caballos turcos, la sed de venganza o el geniecillo que habitaba en el alcohol? ¿Cómo acallar ese pandemonio en el que incluso las palabras se tambaleaban, en el que *ser* y *parecer* llegaban a suplantarse, en el que la diferencia [...] constituía la norma? Tras sufrir innumerables desventuras, y como resultado de sus continuas decepciones, Zacarías Simónides decidió cancelar todo vínculo entre él y ese territorio hostil, renunciando al anclaje común a la especie: el lenguaje. (p. 33)

El arte, por otro lado, al igual que la palabra, también puede ser mecanismo para hacer real lo que no lo es. De ahí surge el problema de Semiasin, de presentar una problemática, real o no, pero verosímil, en los lienzos que hablan del horror de Stalingrado. La capacidad del artista de intensificar la experiencia, incluso la no real, confunde al espectador hasta el punto de confundir posibilidad con realidad:

Lo que asombra a los millares de espectadores de Contribuciones al arte del reconocimiento es el verismo del soldado alemán, tan intenso que, a fuerza de contemplar una y otra vez su perfil, uno siente la tentación de pensar que es real, de que el espectador contempla no una figura nacida de la sensibilidad de Vsévolod Semiasin, sino el esqueleto de algún Gunther, algún Hans, algún

Kurt¹⁵⁶ llegado de Silesia, de Baviera o de la Selva Negra para pagar el gélido tributo de la muerte, allí, ante los ojos atónitos de los espectadores moscovitas. (pp. 137-138).

Sin embargo, el poder amenaza la representación, y Stalin le reprende por ello, por intentar contener su mirada en una pintura, porque conoce el poder de los símbolos y quiere evitar dejarlos en manos de un artista:

Este inmenso país no necesita artistas: necesita ingenieros, necesita campesinos y necesita al Partido. [...] ¿Sabe qué perdió a los alemanes? El anhelo de abarcar el espacio, la ambición de reducir el espacio, el sueño de conquistar el espacio. Pero el espacio, este espacio, no se puede esclavizar. La Unión Soviética no se puede contener en un lienzo. ¿De acuerdo? La Unión Soviética no se puede pintar. No, al menos, como el camarada Semiasin pretende hacerlo. (p. 155)

La coerción también se ejerce por parte de la Iglesia, y esa incomprensión, el hecho de estar sujeto a los condicionantes del poder, desalienta al artista mucho más que el difícil proceso de creación:

Aunque aquel día de 1350, cuando Beaufort ordenó cegar su obra, algo se apagó sin remedio en el interior de De Robertis: no la fe en la pintura, pero sí la confianza en los hombres, sus receptores. Porque quien en el acto de componer música, pintar frescos, esculpir sobre mármol o levantar catedrales se contempla a sí mismo desde la perspectiva del oficio, no puede por menos que preguntarse: «Todo este esfuerzo, toda esta lucha de vanidades, toda esta ingente escenificación, ¿para qué?» (p. 31)

A todos esos problemas de recepción se suma, por supuesto, el de la ignorancia:

¹⁵⁶ Ese nombre es el del soldado alemán protagonista de *La ofensa*.

aparece una frase en latín, una frase en forma de rombo que para el fámulo —hombre iletrado y brusco, que la observa con la prevención propia de aquellos para quienes el lenguaje se agota en lo que se transmite por la boca y se capta por los oídos— nada significa:

Lux
antiquior
amore (p. 35)

VIII.4. EL ARTE, LA LOCURA Y LA NADA.

Para Semiasin, la opción de cierre, como oposición a la muerte, es la locura. Normalmente los personajes de Menéndez Salmón que cuentan con esta condición o son calificados como tales no mueren, sino que permanecen vivos más allá de los límites de la novela como muestrario de seres humanos imbuidos en otro modo de percibir el mundo, como símbolos vivientes del sinsentido, como recordatorios de los efectos que el mal, el caos, la guerra, el mundo, en resumidas cuentas, son capaces de producir. Si en *Panóptico* el personaje de Winter recelaba de la simplificación de la categoría de loco bajo la que le enmarcaban¹⁵⁷, Manila en *Derrumbe* la ejerce como venganza y

¹⁵⁷ Allí como aquí los ecos foucaultianos son evidentes: “Los filósofos aseguran en sus textos que la locura es una categoría inventada por los burgueses para sancionar, vigilar y encerrar bajo llave cualquier comportamiento que ponga en peligro las prerrogativas de su orden. Los psiquiatras que Miranda visita argumentan que los filósofos que conocen están completamente locos; que la propia filosofía es una perla que sólo nace en los lugares patológicos de la existencia humana, allí donde el hombre toma conciencia de su peculiar y privilegiada posición frente al mundo y las leyes naturales. Pero Alphonse piensa que ambas recetas son insatisfactorias.” (p. 122).

Elena, en *Niños en el tiempo* intenta hacerla extensiva a aquellos que tras la muerte de su hijo han decidido, al contrario que ella, hacer un simulacro de normalidad. Asegura Semiasin en una de sus cartas desde el psiquiátrico de Bonneval:

Porque lo que me trajo hasta aquí no pertenece a ninguna categoría lógica, sino que nace del más puro espanto, del sueño de ciertos hombres ante cuya mirada somos poco, muy poco, apenas una nota a pie de página, ramas cenicientas en la saca del Podador Cruel. (p. 126)

Si la Historia era representada con ferocidad, la vida no iba a ser menos, como parte que integra finalmente el continuo que supone la primera: “la vida se les aparece de pronto en su inmaculada, asombrosa desnudez de ramera loca” (p. 116). Pero esa constatación afecta sólo a los observadores de la locura. Semiasin asume con total naturalidad su nueva etiqueta. Asume que el hecho de devorar, literalmente, sus lienzos¹⁵⁸, lo condena, pero cree que es lo más honesto, desde su particular visión del mundo. Por ello confiesa “que mastica sus pinturas porque son las verdaderas heces del espíritu” (p. 115). La escatología halla su punto cumbre cuando decide, de forma fallida, hacer arte utilizando partes de un ser humano que se preste a ello. Parece querer apuntar que si el arte es reflejo del mundo, debe serlo fielmente. Si es mundo es sinsentido, el arte no puede ser ajeno a la mimesis que de él se espera, o al menos, diferente de los actos del artista. Hay por tanto, equiparación entre el artista y su obra: “De un acto simbólico (confundirme con mi propia obra) emana una condición simbólica (loco es aquel cuyos actos no conocen eco)” (p. 133). Antes de ser internado, decide hacer la obra que condense su vida para después quemarla: “Representó un tren con múltiples ventanillas, en cada una de las cuales aparecía un rostro que observaba al espectador. La obra era la plasmación

¹⁵⁸ En *La noche feroz* Homero también ingiere, de forma sistemática, sus propios escritos (Menéndez Salmón, 2011a, 53).

de una idea que rondaba la cabeza del artista desde niño.” (p. 123). Sabe que su vida, aunque se prolongue más en el tiempo, está sentenciada de cara a la sociedad, por tanto, se dispone a representarla. Las personas que le observan desde ese tren son las que le han acompañado a lo largo de su vida. El acto de prender fuego a esa representación de imágenes, es el de clausurar su existencia y al mismo tiempo, el de anularse, rebelarse contra la posteridad, contra el arte, contra el mundo. Elige, en una palabra, apartarse de la sociedad:

[...] Estoy loco pero a la vez creo ser consciente de ello. No es una contradicción especialmente enojosa esta en la que me encuentro. [...] Acepto que me he separado de forma voluntaria de la comunidad de los hombres. Los que sancionan qué es la cordura han hecho bien encerrándome aquí. Comerte tu propia pintura no es un síntoma de sensatez, precisamente. Y aunque mi peligrosidad es escasa, por no decir inexistente, siento que éste es el lugar al que ahora pertenezco. (p. 133).

En ocasiones, la vida del artista comprende episodios en los que parece que ya no queda nada por decir, como es el caso de Semiasin, que con la destrucción de su última pintura da por terminado su ciclo artístico. Un sentimiento similar experimentará Bocanegra al presenciar la agonía y muerte de su mujer, aunque su aproximación a la nada será temporal:

No es el famoso bloqueo del escritor, ni la socorrida falta de inspiración, ni el consabido *tedium vitae*. No: es la pura nada, los poderes de la nada, los ropajes de la nada, la vida en blanco, la página en blanco, los interruptores apagados, las circunvoluciones secas. Postración, desaliento, silencio: nada. (p. 111)

Al igual que la irracionalidad connatural de la vida supone un estímulo creativo, por exceso puede implicar la anulación del mismo: “Sentado ante su tarea, intentando poner orden en lo que sucede, interrogándose brutalmente, apremiando a los hechos para que los hechos hablen, de pronto descubre que no tiene nada que decir, nada de lo que hablar, nada que escribir.” (p. 112). El gran logro de Bocanegra, más allá de los premios recibidos, es saber sobreponerse al derrumbe, afrontar la debacle, como hace Antares en *Niños en el tiempo*, en lugar de optar por la locura o el suicidio, camino que elige Rothko. El pintor es sospechoso, aunque el narrador se basa únicamente en sus impresiones, de haber querido aprisionar esa *nada* en sus pinturas:

Rothko, desde finales de los años cuarenta, vira hacia una forma tan pura y simple de interpretación que podríamos sentir la tentación de pensar que, en alguna ocasión, el maestro letón acarició la idea de pintar un cuadro que aspirara a ser la nada.

Mejor dicho, un cuadro que contuviera la vocación de concentrar en un único golpe de muñeca la nada. Atrapar a la nada en un despiste, descubrirla mirándose la falda, o la laca de uñas, o el saldo bancario. La nada con la sangre corriendo por su rostro. La nada jugueteando con sus hijos.

La nada en figura de dandi. (p. 59)

Al contrario que Rothko, Bocanegra escapa de la nada gracias a la belleza, al arte, no juega con ella. Es consciente de los riesgos que acarrea porque escapó anteriormente, porque conjugó literatura y abismo y sufrió las consecuencias:

Durante el último lustro ha publicado tres novelas que comparten un tema común, el mal, representado mediante algunas de sus más conspicuas manifestaciones: la guerra, el miedo, la mentira¹⁵⁹. Semejante viaje lo ha dejado maltrecho, al borde de la quiebra emocional. Uno no

¹⁵⁹ Estas tres menciones se corresponden de forma diáfana con *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*.

juega con los espectros en vano¹⁶⁰; el riesgo de acabar convirtiéndose en uno de ellos es enorme.

Además de física, la ósmosis es una propiedad literaria. (p. 95)

En esta ocasión en la que sólo hay abismo (la muerte de su mujer), decide invertir el proceso: utilizar la literatura como atenuante del dolor:

A solas con su pena, pero convencido como está de que, a pesar de todo, la belleza¹⁶¹ posee cierto capital de consolación, cierto poder paliativo, Bocanegra se ha propuesto escribir un libro luminoso, que lo arranque de la senda oscura en la que ha caído y lo reconcilie con su dolor. Para ello ha escogido la pintura como motivo. (p. 96)

El arte, como el amor hizo en su momento, constituye un pilar fundamental para el equilibrio y la cordura: “Ellos dos, sí, los pinceles de luz en una acuarela de la muerte” (p. 110). Son ambos luces, especialmente el primero, por tener una mayor perdurabilidad, si bien el amor posee una falsa inmortalidad

Hay palabras que carga el diablo. Por ejemplo, *nunca*. Por ejemplo, *siempre*. Palabras que no deberían ser pronunciadas sin que la lengua estallara como un cristal apedreado. Mientras Bocanegra ve morir a Matilde piensa en esas palabras que, como pinceles de luz, los enamorados aplican a su experiencia. Porque la muerte borra todos los *siempre*, ahoga todos los *nunca*, introduce los pinceles de luz en lejía.

Hasta la muerte de Matilde, el amor se había erigido como un *todo* frente a la *nada* que ahora le rodea. El arte será el estadio intermedio que le permite combinar ambos pares

¹⁶⁰ “QUIEN JUEGA AL ESPECTRO ACABA POR SERLO” se dice en *Derrumbe* (Menéndez Salmón, 2010a, 155).

de palabras y seguir vivo ante la eventualidad de la existencia. Esto no evita que se describa, como en las citas anteriores, el amor en términos pictóricos, como ya sucedió en la descripción del *rigor mortis* de Matilde o con la propia expresión del amor hacia el cuerpo que se desvanece:

Y a veces, como esta noche, cuando Bocanegra la añora incluso delante de su cuerpo que se descompone y cae en pedazos, quien observe con atención podría ver cómo este hombre lleno de amor enrojece y se calienta antes de llegar al blanco, incandescente como metal. (pp. 106-107)

Finalmente, la luz es la transmisión de la vida:

La vida es una lámpara que los hombres se ceden unos a otros: los padres a los hijos, los viejos a los jóvenes, los sabios a los ignorantes. Bocanegra, en cierta medida, es el portador de otra lámpara: la que alumbró la palabra. Antes de él, ocupantes ya de las bibliotecas inmortales, eternos como astros en la noche del cielo, abundan los apellidos magníficos: Mann, Camus, Faulkner. No menos magníficos son los apellidos de quienes no recibieron el emblema: Kafka, Joyce, Borges. (p. 169)

Por ello, Rothko, con su suicidio, simboliza el éxito vano, la victoria del mundo, de la oscuridad, frente al arte y el amor: “«Mi capacidad de mirar es tal que mis ojos terminarán por consumirse. Y este desgaste de las pupilas será la enfermedad que me llevará a morir. Una noche miraré tan fijamente en la oscuridad que terminaré dentro de ella.»

Palabra de Rothko.” (p. 57).

VIII.5. LA LUZ ES MÁS ANTIGUA QUE EL AMOR COMO POÉTICA.

Algunas de las cuestiones en las que esta novela indaga tienen que ver con el mismo proceso creativo: la exégesis de textos, aquello que es objeto del arte, la capacidad mimética, su utilidad, qué supone la escritura, el fracaso inevitable... La característica ensayística de *La luz es más antigua que el amor* hace que algunos de los temas anteriores, que atravesaban quizás en menor medida el resto de las novelas, se vean explotados en ésta. Sin embargo, pese a esa evidencia, el autor dejar claro que estamos ante una novela:

El tema escogido se prestaba a la digresión, al ensayo si se quiere, de modo que esa espontaneidad estaba implícita en el asunto elegido, aunque en el fondo, y por encima de cualquier otra cosa, me gustaría que el lector supiera que *La luz es más antigua que el amor* es una novela, con todos los calificativos que se le quiera poner (metanovela, novela de ideas, *künstlerroman*), pero una novela. (Menéndez Salmón, 2010h)

Con ello desmonta diferentes teorías y distintas categorizaciones que pueda haber. Por ejemplo, Ayala-Dip, en su reseña de la novela comenta lo siguiente:

Una novela probablemente enemiga de la novela, que se decía de *Los monederos falsos*, género al que pertenece sin lugar a dudas. En esto consistía el riesgo. En maniobrar en esa indeterminación, diría programática. Es probable que haya quien la considere una novela imperfecta. Y otros, como un texto que no ofrece la más mínima fisura. Los lectores son libres de elegir. Pero su autoridad estética y el calado de los interrogantes que plantea son incuestionables. (2010)

Sin embargo, la obra de André Gide se considera generalmente “antinovela”, y no “metanovela”, etiquetas próximas que Gonzalo Sobejano ayuda a distinguir:

Por su reflexividad, la “antinovela” podría confundirse con la “metanovela”, pero ésta admite varias especies, y parece útil reservar el nombre “antinovela” para la especie que infringe los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas. (2006, [1989]).

Juan Goytisolo, más recientemente, sigue utilizando el término “antinovela” para hablar de *Los monederos falsos* y *Rayuela*, pero matiza, y mucho, lo que para él significa este tipo de narración:

Sus novelas son contranovelas en las que la deconstrucción del material narrado equivale a una obra de ingeniería. El autor no se dirige al lector perezoso (lector hembra, dice Cortázar), sino a un cómplice capaz de manejar el material que tiene entre las manos y construir mentalmente lo que se le ofrece en pleno proceso de elaboración. El célebre consejo gideano “No aprovecharse nunca del impulso adquirido” citado por Cortázar guía también la cartografía literaria del autor de *Rayuela*. Derribar las formas consuetudinarias en las que lo ya escrito condiciona lo que se está escribiendo y forzar al lector a avanzar y retroceder a salto de página incita a una aproximación nueva por parte de quien a su vez no acepta el tipo de lenguaje que le venden, dice Cortázar, “junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad”. Leer es así reconstruir lo fragmentado y disperso por voluntad del autor. (2014)

En vista de lo anterior, lo más sensato es relacionar *La luz es más antigua que el amor* con *Los monederos falsos* únicamente de manera estructural¹⁶², o apostar por una

¹⁶² La presencia en *Los monederos falsos* de fragmentos de la novela del mismo título escrita por Édouard cumple una función disociativa que no encaja en la tradicional inserción del relato dentro del relato como en Sherezade, Boccaccio y Cervantes y prefigura la voluntad antiestética de Cortázar, si bien en un caso

concepción de la “antinovela” similar a la propuesta de Goytisolo, más cercana a la “contranovela” que defendía Cortázar:

Rayuela, por sus juegos estructurales, sus zigzagueos contrapuntísticos, los quiebros, su voluntaria incoherencia, su antítesis de mundos distantes, su rechazo de la causalidad indiscutible, vino a intensificar la descomposición de un modelo de novela sujeto a formas tradicionales. De ahí que el propio Cortázar la catalogara de “antinovela”. No obstante, el escritor dejó pronto de aceptar este calificativo y prefirió el de “contranovela”, tal como deja de manifiesto en estas palabras: “No creo que sea una antinovela. La noción es muy negativa. Sería casi una tentativa venenosa de destruir la novela como género, si dices antinovela. Y no es eso, al contrario, es la tentativa de buscar nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas. Pienso que la novela es uno de los vehículos literarios más fecundos [...]” (Herráez, 2011, 117)

Volviendo a la poética que propone implícita y explícitamente la novela que ahora me ocupa, se concibe la escritura como el trabajo de un escultor, que excava y elimina lo superficial e innecesario:

La lectura de este ejercicio de reescritura (depurar, podar y decantar serán tres de los verbos decisivos en el trabajo de Bocanegra; de hecho, algún día hablará del escritor como de un «restador», alguien que de la materia bruta, grosera, sin desbastar, arranca formas ideales y, en ese sentido, mejoradas)¹⁶³ (p. 42)

como en el otro los autores no han eliminado de sus diálogos los últimos vestigios de teatralidad: los consabidos guiones y los dijo, contestó, encendió un cigarrillo, etcétera.(Goytisolo, 2014).

¹⁶³ Ya proponía lo mismo el autor en 2008: “Lo cierto es que la palabra se adelgaza, es más escueta, más depurada, más decantada. Cada vez es más desnuda, pero no renuncia a la belleza expresiva.” (Menéndez Salmón, 2008d). Retoma igualmente la metáfora escultórica: “Atendiendo a un segundo modelo clásico, aunque más cercano a nosotros que el del mito de Sísifo, nos viene a la memoria la obsesión de Miguel Ángel ante los bloques de mármol sin desbastar, puros, rotundos en su enormidad, dentro de los cuales

En el caso de Rothko, como pintor, no hay demasiada variación en cuanto a los principios artísticos puestos en práctica, si bien a fuerza de eliminar lo sobrante, a fuerza de depurar, la expresión se minimiza:

Si un artista es un maniaco, la decantación de miles de procesos depurativos, un cedazo siempre en movimiento, la celebración de la obsesión de Rothko radicaba en su convencimiento de que, gracias a la pintura, gracias a la reiteración de un único y primitivo gesto escritural (la raya, la línea, la primera acción del sapiens como animal simbólico). (p. 56)

Esa decantación es literalmente expuesta en la obra de Bocanegra, ya que se llegan a comparar los borradores de sus primeras páginas de literatura, que ofrecen versiones diferentes de una misma reflexión sobre la luz, realizándose un ejercicio de crítica textual y ampliando los planos de realidad: “El poder del borrador B es innegable [...] un texto mucho mejor escrito que el de borrador A” (p. 43). De esta manera, la novela añade una categoría de texto más a los anteriores (biografía, metanovela, epístolas) e introduce la metacrítica textual, analizando el funcionamiento del lenguaje que Bocanegra utiliza y que es, en la mayoría de los casos, heredero del estilo de Menéndez Salmón, y un comentario del fondo de las palabras, de la temática y de la propia depuración:

yacen presos los esclavos que el escultor debe robar a la piedra. La realidad de [Josep] Pla es ese mármol brutal, inmisericorde, sin pulir, dentro del cual el escritor hurga para que el esclavo asome, cobre forma, se organice. En realidad, al de escritor le cuadran bien una serie de oficios manuales que consisten, fundamentalmente, en eliminar lo que sobra: el escritor es un escultor, el escritor es un alfarero, el escritor es un podador, el escritor es un barrendero, el escritor es un cirujano: el escritor, en una palabra, es un restador.” (2008e).

El borrador A, como se ve, indaga en una triple dirección. Por un lado hace hincapié en la naturaleza temporal de la luz, integrando una imagen muy poética, la del *envejecimiento*, imagen que en el borrador B se adelgazará y hará más abstracta, ganando tanto en expresividad como en resonancia, y que contiene uno de los núcleos del trabajo de Bocanegra: su talento para la metáfora. Por otro lado, el texto trabaja sobre cierta convicción antropológica, desde muy pronto presente en la narrativa de Bocanegra: el amor como condición sine qua non de la humanidad, el amor como *characteristica universalis* de la especie. Estética y ética se tienden, pues, la mano en un texto que no parecía augurar semejante diálogo. He aquí una tercera evidencia de la prosa de Bocanegra: su extraordinaria capacidad para la asociación inesperada (p. 41)

Sea cual sea el resultado de la depuración, el resultado del trabajo será siempre insuficiente, ya sea por la ausencia de correspondencia, en mayor o menor grado entre el producto artístico y la realidad, por la problemática intrínseca de esa realidad, variable, quizás inexistente, e incluso por la incomprensión a la que se expone el arte y por ende el propio artista:

Tengo la convicción de que entre lo que se desea expresar y lo que finalmente se expresa siempre hay un hiato insalvable. Ahí es donde yo situaría mi reflexión sobre el fracaso. De todas maneras, ese fracaso no nos exime de la tarea. Muy al contrario. Faulkner definió este empeño de modo insuperable: “Hay que escribir con la vocación de expresarlo todo, aunque sepamos que es imposible”. (Menéndez Salmón, 2010i)

Además de contar con estas dificultades, el objeto de novelización tampoco es sencillo, pues procede, al menos en la novela, de la reflexión honesta acerca de la vida, de la filosofía, la cual no es alegre ni esperanzadora en muchos de los casos:

Conquistada la filosofía como parapeto, como lugar de resistencia, como muleta contra la idiotez, nos queda el desconsuelo de la tristeza que provoca. Porque yo no me resigno a vivir en

esa pena. Contrariamente a lo que sugería Faulkner, si tuviera que escoger entre la pena y la nada, escogería la nada. Pero es que tampoco me resigno a la nada. Yo quiero *algo*. Quiero una mentira que me permita vivir en la verdad insoportable del mundo, en la tristeza de la filosofía. ¿Dónde encontrar esa mentira magnífica? En el arte, claro. (Menéndez Salmón, 2012c, 12-13)

Cotejemos esta afirmación con los cuatro personajes de la novela. Bocanegra simboliza la esperanza, la superación del dolor y el posible paso a una eternidad. Su Nobel, más que premio, es la constatación de haberse sostenido gracias a la literatura. Semiasin decide hacer de la magnífica mentira un rechazo al poder, una asunción completa del arte, enarbolando la bandera del sinsentido. Rothko no es capaz de asirse a la ilusión, y se deja llevar por esa “verdad insoportable”. De Robertis, censurado en su intención de hacer habitable un mundo sin coordenadas lógicas, se abstiene para siempre de buscarlas en su pintura, en el arte, en el refugio imperfecto bajo el que guarecerse de la imperfección del mundo:

Toda ficción es un fantasma del deseo. Si se canta lo que se ha perdido¹⁶⁴ (las mujeres que no nos amaron, los hijos que no tuvimos, el talento que nos fue esquivo), ¿qué se pinta?

¿Se puede pintar lo perdido, los fantasmas del deseo? ¿Qué pintó Rothko en The Houston Chapel? Quizá los misterios de un dios severo: el dolor psíquico transmutado en belleza. (p. 76)

No es posible en ninguno de ellos ejecutar una mimesis perfecta. Se puede representar el dolor, pero su recreación absoluta es sospechosa de no servir de consuelo. Por eso Bocanegra escribe sobre la luz y no sobre su mujer (o sí, a la vista del segundo

¹⁶⁴ “Toda ficción es el fantasma de un deseo. Se escribe acerca de lo temido o de lo perdido. Pero uno escribe también acerca de cómo quisiera que fuera la realidad que se construye a este lado del discurso, donde no hay novelas. Uno escribe mentiras esperando que alguien las emplee para construir verdadera que hagan del mundo un lugar más habitable” (Menéndez Salmón, 2008h).

fragmento dedicado al personaje, “Escribirlo todo”) Rothko se acerca cada vez más a lo abstracto, Semiasin hace arder el lienzo que representa a todas las personas que pasaron por su vida y De Robertis dibuja una virgen barbuda, y no la agonía de su hijo.

Y aun con todo lo anterior, el artista corre el riesgo de que su la realidad no tenga parangón, de que su obra palidezca al confrontarla con el mundo, de que el arte, de sobra justificado para él, sea inútil. El narrador rememora el personaje de Reger en *Maestros antiguos*, de Thomas Bernhard:

Reger es un terrorista, un cabrón, un misántropo capaz de plantearse sin que le tiemble el pulso esta terrible, abominable pregunta: «¿Por qué pintan los pintores, cuando existe la Naturaleza?», [...] El hombre pinta porque la Naturaleza sola no basta. O dicho de otro modo: el hombre pinta porque el hombre no es sólo Naturaleza, sino también Cultura, y la Cultura es el atajo no sólo para dominar, comprender y, en ocasiones, refutar a la Naturaleza, sino para consolarse de ella, de su indiferencia. Porque la Naturaleza no es *cruel* ni *sabia*, como el hombre a menudo quiere, sino que es *ignorante*. *Cruel* y *sabia* son muletas que el hombre le regala a una Naturaleza que no las necesita. Es el hombre quien cojea, quien necesita de la crueldad y de la sabiduría para sobrevivir a la Naturaleza. Por eso, entre otras muchísimas cosas (plantearse problemas matemáticos, levantar puentes, joder sin la esperanza de la reproducción), el hombre pinta. (p. 79)

La novela, como en múltiples ocasiones previas, se adelanta en la explicación de todas estas claves, porque es, de todas las que integran la novelística de Menéndez Salmón, la más explícita en el propio reconocimiento de sus códigos:

La literatura, la pintura, la belleza en una palabra, lo habían salvado entonces de su propia desesperación, cuando en el umbral de sus cuarenta años la vida se desplomó sobre sus hombros con su peso formidable. En aquel libro, el más ambicioso que hasta entonces había concebido, Bocanegra había querido contar a los demás pero también a sí mismo el misterio de la creación,

en qué consiste el don y la condena de estar tocado por la pesada mano del arte, a qué umbrales se asoma el creador tras recorrer pasillos sin fin, qué abismos se abren a ambos lados del camino para esos espíritus irredentos, un poco salvajes, que ganados por la tristeza no dedican sus vidas sólo a engendrar, comer, beber y defecar, sino que intentan buscar un sentido, un para qué, una dimensión más allá de las evidentes a toda esa plétora derramada que es la vida de los hombres. (pp. 167-168)

VIII.6. FICCIONALIZACIÓN Y PLANOS DE REALIDAD

Menéndez Salmón vuelve a hacer uso de la metaficción, recurso que ya utilizó en *El corrector*, cuyo protagonista, Vladimir, aportaba opiniones que se asemejaban a las del escritor. En todas sus otras novelas, con independencia del tema, abundan las reflexiones acerca de la condición humana y en mayor o menor medida, sobre el arte y el ejercicio de la escritura. Como he expuesto antes, es ésta, al poseer una temática abiertamente artística, la que explota esta característica, de modo que la aproximación entre Menéndez Salmón y su personaje, en este caso el escritor Bocanegra posee más vínculos que los que pueda haber tenido con otros caracteres. Determinar dónde termina uno y comienza el otro es secundario. No lo son tanto las digresiones acerca del proceso artístico, especialmente el literario, como he venido señalando hasta ahora. Tanto es así que la novela dialoga con los testimonios que Menéndez Salmón ofrece en ensayo o en prensa de una forma absoluta: el homenaje a la literatura, su función, sus límites, sus condicionantes, su poder...

Sin embargo, Menéndez Salmón decide autoficcionalizarse, establecer un juego literario¹⁶⁵, quizás por traspasar la figura de narrador que glosa el argumento, como en otras novelas y en los pasajes de los cuatro pintores que le acompañan en ésta. De este modo, aparece y se oculta según la situación lo requiere, según necesite cada personaje más protagonismo o explicación. Por ejemplo, en las epístolas que Semiasin dirige a su cuñado desde el psiquiátrico, el narrador, como es obvio, desaparece, pero al mismo tiempo, la aparición de ese texto personal y las indicaciones transcriptivas que apunta hacen pensar que el personaje, como sujeto expuesto a los doctores y pintor célebre que es, conoce el destino de su misiva. Y no se equivoca:

En realidad, el censor que lea esta carta aceptará que soy un anciano razonable y no del todo incapaz de urdir una prosa notable. Finjamos, pues, excentricidad y escribamos lo que se espera de mí.

Siguen una serie de frases ininteligibles, redactadas en caracteres cirílicos, rematadas por una sucesión numérica y un dibujo que parece representar dos aviones en llamas.

Y ahora que el censor de la institución estará satisfecho al encontrar que me regodeo en la estupidez y la maldad, déjame contarte, de forma muy breve, qué es lo que me ha traído hasta aquí [...]. (p. 134)

Al igual que Semiasin es consciente de que unos y otros esperan que se revele, lo mismo ocurre con Menéndez Salmón/Bocanegra:

¹⁶⁵ ESTOFÁN, Cristina (2015) “Aproximación a los juegos autoficcionales de *La luz es más antigua que el amor* de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Recial*, vol. 6, nº 7, Universidad de Córdoba.

El escritor contemporáneo prohíja la metatoría, la presencia del propio autor como personaje del libro. Hay una autoconciencia de la narración: los libros se vuelven conscientes de sí mismos y se tratan como estructuras autogenerativas, autoparódicas, especulares y reflexivas. Pensemos en el Calvino de *Si una noche de invierno un viajero*. (Menéndez Salmón, 2012c)

Existe igualmente una anticipación en todo ello. El narrador (¿el propio Bocanegra?) relata cómo fue el comienzo de la experiencia escritural:

Sin acaso intuirlo, está consolidándose una vocación. Porque hasta entonces ha escrito un puñado de páginas apresuradas, relatos contruidos con evidente talento pero sin demasiado esmero ni pulcritud, casi como una distracción del tedio causado por un bachillerato frustrante, y en los que aparecen una serie de lugares comunes: malvados cultos, vidas en llamas, infancias desgraciadas.¹⁶⁶ (p. 39)

Las alusiones a sus propias obras (ya lo hizo en *El corrector*) son continuas, si bien *La luz es más antigua que el amor*, quizás por ser la novela más metaliteraria, se cita a sí misma en numerosas ocasiones incluso textualmente (“Así que ese posible diálogo sólo es factible aquí, en la parte 2, capítulo V, de *La luz es más antigua que el amor*”, p. 62). La novela reivindica la literatura y como tal, ella misma es reivindicada, por eso es la elegida por Bocanegra como núcleo de su discurso de aceptación del Nobel.

El idéntico tratamiento por parte del autor de todos los personajes de la novela, independientemente de la capa de la realidad en la que se encuentren, halla su correspondencia en el relato de los acontecimientos de sus respectivas biografías. Si ellos amplían el mundo con sus creaciones, ¿por qué no ampliarlos a ellos? ¿Por qué no

¹⁶⁶ Se corresponden respectivamente estas temáticas con *Panóptico*, “La vida en llamas” (relato) y quizás *Derrumbe* o *La noche feroz*.

llevar la imaginación a los agentes de la misma?, o, ¿por qué no invertir y cerrar el círculo de lo que defiende la propia novela: “*Cómo hablar de lo que existe a través de lo inexistente*. ¿No es ése uno de los propósitos de la literatura? (p. 64). El propósito que también se plantea aquí, aunque no se explicita, es narrar lo inexistente de lo existente, como en el caso de Rothko o de Menéndez Salmón, porque aporta belleza, porque, dado que la realidad es cuestionada, se impone casi la necesidad de hacer malabares con ella, de reescribirla, de asumirla dentro de la literatura, porque en ese ámbito se puede condensar esa realidad diluida e inaprensible y salir reforzada:

Atendiendo a otro ejemplo, a menudo no existe mejor expediente para arrojar luz sobre la condición de nuestra existencia que la fantasía. O, dicho de otro modo, no hace falta llamarse Zola, Dreisen, Thackeray, Verga, Gorki o Galdós para dar fe y hacerlo con una intensidad sin parangón. Planteado el enigma en forma interrogativa: ¿existe algún libro más rico para caracterizar al sujeto del siglo XX que aquel en que un hombre amaneció un mañana convertido en escarabajo? ¿Han logrado el realismo social, el realismo crítico o el realismo sucio perfilar con tanta agudeza el *Angst* del siglo pasado, la disolución de determinadas categorías éticas y el propio cuestionamiento del concepto de realidad que esa breve, absurda e imposible historia acerca de un hombre transformado sin razón, motivo ni causa final o eficiente en escarabajo? Así pues, verosimilitud frente a verdad, vindicación del «como si» frente al «así». (Menéndez Salmón, 2012c)

Este mecanismo, el de la literatura, no es más que un reflejo del mecanismo por el cual el hombre sobrevive en el mundo, por lo tanto, igual que se admite en la vida, habría que admitirlo en la literatura. De hecho, esta recomposición, reescritura, esa ficcionalización común a realidad y arte ayuda a comprender el mundo, lo organiza, o en el peor de los casos, colabora a la creación de más caos, por pura acumulación de

esferas, ficticias y reales, porque todo mundo, inventado o no, sugiere otros nuevos, porque la ficcionalización, al fin, corre el riesgo de prolongarse indefinidamente:

Y, sin embargo, mientras escribo, mientras aplico mi lupa sobre todas las historias que me rodean —algunas reales, otras ficticias, todas posibles—, siento que estoy empeñando el lenguaje en la construcción de un remedo de orden, de una organización superior, de una estructura resistente a toda tentación de ser disuelta, fagocitada por el desorden. Al escribir, al fin y al cabo, ¿no estoy intentando evitar la entropía, la desorganización, la muerte de la forma? [...] Toda pintura, desde la más inocente a la más vanguardista, incluso aquella que es anterior al descubrimiento de la perspectiva, cuando el hombre era tan ingenuo como audaz, es así una tentativa que aspira al sentido, aunque sea al sentido del sinsentido o al sinsentido de la propia forma. De modo parecido, toda literatura es un intento por derrotar a la temible, devastadora entropía.

La paradoja, por descontado, resulta tan obvia como desasosegante. Cada libro, cada capítulo, cada párrafo, cada frase, cada letra, cada disposición de la materia en forma de palabra, ¿no está generando a su vez un nuevo e insoportable capital de entropía? [...]

La prueba es que para hablar de Rothko ni siquiera me bastan sus cuadros, su intensa carrera, el caudal de letra impresa que en todos los idiomas del mundo se ha vertido acerca de su genio, sino que aquí, instalado en el escritorio de mi casa, [...], siento la necesidad de añadir otra historia a la historia, de inventar otro rostro de Rothko [...] (pp. 65-66)

Las posibilidades se multiplican exponencialmente, la entropía también, pero bajo todo ello, persiste la intención de ordenar el mundo, de salvarse, de narrar aun sabiendo que el fracaso es inevitable.

IX. *MEDUSA* (2012)

IX.1. LA MIRADA INDIFERENTE

El tema del mal parecía haber quedado atrás, o al menos, en un segundo plano en *La luz es más antigua que el amor* para dar paso a la experiencia artística como núcleo de la novela. Sin embargo, *Medusa* conjuga ambas inquietudes y también apela a otra cuestión aparecida en *La ofensa*: la recepción del mal y la reacción ante el mismo. Si en aquella obra el protagonista, Kurt, ante la contemplación del horror quedaba literalmente incapacitado para sentir, en ésta, Prohaska sirve de filtro a la abyección, yendo un paso más allá en esa indiferencia. En la novela de 2007 el personaje finalmente sucumbía en lo que puede interpretarse como una consecuencia lógica o un castigo ante una aproximación al horror que no fue elegida pero tampoco rechazada y que finalizaba inevitablemente con su caída. En ambas el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial implica un posicionamiento, sea cual sea, que no se da en ninguno de los casos. La diferencia entre los caracteres es la resistencia que ofrezcan. *La ofensa* era casi una fábula, por lo que el personaje estaba más esquematizado y su recorrido era menor. Por eso una única experiencia directa de la barbarie bastó para desencadenar su corta trayectoria hacia el final. Prohaska, bajo los ojos del investigador encargado de trasladar su biografía, está más perfilado y contempla sucesivamente la barbarie. La repetición es el factor que hace que los dos personajes se distancien. Prohaska no sólo

administra de manera aséptica lo que la lente le ofrece sino que suministra la imagen y la hace perdurar, sin, en principio, perder una inmunidad que a Kurt no le fue concedida.

El investigador de Prohaska recae en él por casualidad, en el marco de una investigación sobre la iconografía del mal en el siglo XX, en la que se topa con una producción fílmica, fotográfica y artística del nazismo en particular y de las cimas de la barbarie de la pasada centuria que despierta su interés. Las particularidades del artista hacen que su línea de la investigación se encamine hacia el personaje protagonista de la novela. De la misma manera que en *La luz es más antigua que el amor* se expresaba la paradoja de que la literatura busca ordenar el caos aunque finalmente genere otro testimonio que aumenta la entropía, el narrador de la novela de 2012 recae sobre la misma cuestión. Su objetivo principal se ve desbordado por una figura que representa la excepcionalidad dentro de su investigación. Por tanto, aquello que completa su búsqueda también abre otros interrogantes, máxime al tratarse de un personaje que es un misterio en sí mismo, tanto por su labor como por los interrogantes asociados a ella. Se entiende pues la novela como una falsa biografía del artista, otra más tras los ejemplos más breves de *La luz es más antigua que el amor*, con un carácter testimonial que se corresponde con ese afán del propio Prohaska de aprehender la realidad. Sin embargo, los espacios en blanco de su historia se ocuparán con fragmentos manifiestamente inventados (“En consecuencia, fantaseamos”, p. 19), sobre todo en lo relativo a su infancia, que resultan, por abiertamente ficticios, más sinceros que cualquier recreación de lo real.

IX.2. LA OCULTACIÓN DEL QUE MIRA

El misterio del personaje se basa en ser incompleto, como sus testimonios. Si a éstos les faltaba el color o el sonido, en su perfil faltará, por voluntad propia, cualquier representación gráfica de su efigie. Huérfano de un padre¹⁶⁷ que falleció en la Primera Guerra Mundial y huérfano emocional de una madre que no siente ningún afecto por él, el refugio de Prohaska es la imagen: “desde niño sintió el impulso de las imágenes, como si allí pudiera encontrar consuelo por la ausencia del progenitor. Escrutaba el horizonte y *veía*; leía la *Ilíada* y *veía*; trazaba monigotes con palos en la arena y *veía*.” (p. 17). Ante la falta de la figura paterna, Prohaska ve, y al ver imagina y escribe. Falto de genealogía, se refugia en la imagen, se subordina a ella independientemente de lo que acabe siendo ésta, “como si fuera hijo del azar, y no de la carne” (p. 18).

No es la familiar la única amputación que sufre. Tal como ocurría con algunos personajes de la “trilogía del mal”, Prohaska adolece de imagen, aunque sea por decisión propia. El soldado alemán de *La ofensa* era “la metáfora” y Prohaska será “la paradoja”, “el hombre que cultivó las tres cimas del icono –pintura, fotografía, cine– del siglo veinte, pero de quien no se conserva un solo retrato, una sola imagen de pasaporte, una sola huella en celuloide.” (p. 19). Al no obtener ese fragmento de su ser, el narrador decide, como ya hizo en *La luz es más antigua que el amor*, optar por completarlo mediante la imaginación, precisamente el mismo proceso que efectúa el Prohaska niño ante su condición de huérfano. Las representaciones de la realidad que fabrique servirán (como ocurría en el caso de Mark Rothko en la novela anterior) de punto de partida para determinar aspectos desconocidos de su personalidad: “la peripecia de un niño solitario, sin rostro, a quien habrá que concebir entre el frío y la sal, cautivo de sus ensueños,

¹⁶⁷ Su ausencia se describe como “lastre mitológico” (p. 18) y enlaza con lo expresado en *La noche feroz* “padre e hijo sin duda son siempre un poco mitológicos” (Menéndez Salmón, 2011a, 73), así como con la relación entre Héctor y Ricardo en *Los arrebatados*.

construyendo su futura impiedad en un escenario tan hermoso como desangelado, algo que una y otra vez corroboraremos en su estética.”¹⁶⁸ (*Ibid*). Esta novela dialoga pues con la novela previa, también en la construcción de personajes artistas que condensan en ellos el don y la desgracia de serlo (“contaminado desde niño por el poder vesánico y a la vez purificador de las imágenes” p. 18) y en la huella diferenciadora que en ellos imprime el arte: “Es en la desgracia donde Prohaska comienza a construir su singularidad” (p. 22). A tal excepcionalidad se le añade la de la supervivencia: “El mérito de haber sobrevivido a su propia desesperación convierte a Prohaska en alguien insólito, augural, en cierta medida temible¹⁶⁹.” (p. 25). Cuando decide abandonar su casa ante el enésimo desprecio de la madre, pasa tres días a la intemperie, tras los cuales lo encuentran casi muerto. Esta experiencia, al igual que en el futuro lo hará el arte, también le singulariza, pues “había sobrevivido a su propio deseo de morir” (p. 26) y por su boca, “como por boca de los inspirados y los locos, hablará desde entonces la verdad. O al menos una de sus máscaras” (*Ibid*).

El hecho de que Prohaska decida privar de su imagen al mundo se manifiesta en numerosas ocasiones y es en parte responsable del interés que despierta. Su singularidad reposa en tres circunstancias: lo excepcional de su persona, como ya se indicaba en los

¹⁶⁸ Se volverá a insistir en la misma idea cuando el narrador mencione que “Prohaska se llevará esa luz [la del norte] consigo cuando viaje por el mundo. Toda su pintura está saturada de esa luminosidad herida, ajena a esplendores mediterráneos o a la insípida musculatura del trópico” (pp. 33-34).

¹⁶⁹ “Ha visto cosas que muy pocos hombres soportarían sin perder el juicio, ha estado al otro lado de la cordura y de la ley, en cierta medida más allá del bien y del mal, en un mundo desquiciado, que en nombre de una ideología de la pureza ha mancillado hasta límites intolerables la condición humana.” (p. 100).

episodios mencionados acerca de su infancia, las características de lo que capta y su obsesión por no dejar más huella que lo captado y sus escritos:

Prohaska sintió siempre la tentación de desaparecer, pero al tiempo enmascaró esa tentación tras el intento por apresar mediante imágenes el mundo que lo rodeaba. Como si estuviera saciado de sí mismo pero hambriento de todo lo que no era él. Como si su empeño consistiera en mostrarlo todo permaneciendo invisible. (p. 52)

Aunque esta característica lo simbolice, y forme parte de la singularidad que se le intenta atribuir más allá de la de su mirada indiferente, sus motivos permanecen ocultos. Prohaska se podría querer ocultar en los testimonios de la barbarie por pura vergüenza, porque esa falta de ideología es un imposible como lo es la falta de posicionamiento ante una realidad de ese tipo. Él conoce mejor que nadie el poder de las imágenes y quizás intente no convertirse en una de ellas, no pasar al otro lado de la lente, porque ese proceso implica un tipo de pervivencia que él no está dispuesto a asumir. En recuerdo de una de sus maestras¹⁷⁰ fallecidas, escribe:

Era una mujer buena en el sentido más noble del término. La he recordado a menudo, a lo largo de mi existencia, en la que he tratado de mantenerme fiel a sus enseñanzas, aunque estoy seguro de que cuando se juzgue mi vida, si es que alguien lo hace, nadie estará de acuerdo con semejante afirmación. (p. 32)

Su condición aséptica no significa necesariamente que no conozca el alcance de su obra ni las implicaciones morales que acarrea y que indudablemente se extienden hacia él,

¹⁷⁰ A falta de la emocional, sí se establece una genealogía artística, pues se hace mención a sus maestros (Tonio Kunzt, Sara Rubinstein) que, al contrario que algunos miembros de su familia, cuentan con nombres y apellidos.

hacia quien mira y ofrece su visión. Este puede ser otro de los motivos por los cuales se niega a hacer que su imagen perdure. Lo que no parece contemplar en ningún momento es que, con esa voluntad, engrandece el mito y por tanto, favorece la incógnita acerca de su físico y por tanto de él mismo.

La paradoja sobre la paradoja se efectúa en el momento en el que muere su hijo. Ya en las primeras páginas se advertía que Prohaska era “tercer y último hijo de una familia hoy extinguida” (p. 17) algo cuyo sentido sólo se completa con el fallecimiento del pequeño Baruch¹⁷¹. Con ello, se asienta la fatalidad¹⁷², que parece sobrevolar la existencia de Prohaska, como si ese castigo casi mitológico de ser el intérprete tuviera consecuencias no directamente relacionadas con su tarea (efectuar un castigo por su atrevimiento, por su falta de ideología sería simplificar la problemática) pero sí con una posición que le ha permitido presenciar sin reparos el horror ajeno pero no tolerar el propio.

Se comprende pues que desde pequeño, desposeído del afecto, se aleje del ser humano. Tanto es así que agradece la enseñanza de su padrastro, “que los demás, los otros, a menudo suponen un estorbo, y que la misantropía es un bien incalculable” (p. 21).¹⁷³

¹⁷¹ “[...] contra el sentido común de los tiempos-, Prohaska decide crismas a su pequeño con el nombre judío de Baruch, esto es: Bendito” (p.57). Parece inevitable relacionarlo con Spinoza, a la vista del homenaje implícito en *La filosofía en invierno* y menciones concretas a su obra en, por ejemplo, *La noche feroz*.

¹⁷² “Resulta imposible, sin embargo, por muy cínicos y desencantados que seamos como espectadores, no sentir que en los *Veintiuno de Varsovia*, como hoy son conocidos los dibujos de Prohaska, sobrevive encarnada cierta idea de la fatalidad.” (p. 29).

¹⁷³ Bien mirados, la mayoría de los protagonistas de las novelas de Menéndez Salmón, tienen esa característica. Vladimir lo confesaba en *El corrector* y el propio autor establece: “La literatura es un buen país para los misántropos, no lo voy a negar.” (Menéndez Salmón, 2014e).

Durante un periodo de nueve meses Prohaska desaparece, sumándose así otro misterio más a su biografía:

Es uno de los enigmas más hondos de la vida de Prohaska, una vida rica ya de por sí en misterios. ¿Por qué ese silencio? ¿Por qué esa desaparición? ¿Y por qué, más tarde, regresar a la luz y a las imágenes? ¿Qué pensó Prohaska durante esos meses? ¿A quién conoció y dónde vivió? ¿Cómo logró, cuando decidió regresar al mundo, no tener que rendir cuentas ante sus superiores y sobrevivir indemne? ¿Existen obras suyas fechadas entre agosto de 1941 y mayo del año siguiente? Si las hay, nada sabemos de ellas. En ninguno de sus escritos hay referencia a esos meses. Ni una palabra. Ni una alusión. Nada. Un silencio opaco, denso, negro, como una película sin revelar o como una caverna oscura, que ninguna antorcha logra iluminar. Da pavor asomarse a esos días, porque uno siente que en ellos hay claves decisivas para comprender ciertas cosas, pero el muro es impermeable, ninguna munición lo traspasa. (p. 72)

Se desconocen los motivos por los cuales cesa en su actividad durante ese periodo, pero el narrador se permite fantasear, como ya hizo en determinados aspectos ocultos de la trayectoria vital, para suplir ese vacío

Tantas noches me ha desvelado este enigma, que al final la imaginación se ha impuesto a los hechos, y me he abrazado como un náufrago a una consideración absolutamente improbable, aunque por ello, al tiempo, imposible de refutar. (*Ibid.*)

La conclusión del narrador, por muy literaturizada que sea, es que Prohaska desaparece durante ese tiempo por hartazgo, saturación, porque no considera probable que permaneciese indemne a la exposición constante a la abyección y a ser transmisor de la misma: “Prohaska transcurre en un limbo sensorial, mudo, ciego y sordo, ajeno al discurrir del mundo y sus afanes, como un oso que hibernara a la espera de mejores

tiempos.” (p. 73). Lo que en resumen está ejecutando el investigador que narra lo no narrado es un ejercicio de empatía. No puede concebir otra razón para su ausencia, le parece la más plausible porque para equilibrar la biografía de Prohaska necesita episodios que modulen una figura más humana que aquella que ofrecería la trayectoria profesional. Su biógrafo le concede el beneficio de la duda en cuanto a su inmunidad frente a la abyección porque de otra forma él estaría prolongando la entropía a la que aludí antes, presente también en la novela anterior, y en cierto modo, sosteniendo mediante su investigación a un personaje equiparable en parte a aquellos responsables de la *Solución final*¹⁷⁴. Equilibra pues en su imaginación a un personaje al que no considera o no quiere considerar capaz de resistir sin mácula:

Rousseau sabía que, como máquina blanda, porosa y sensible, el cuerpo es una esponja a la que todo se adhiere. Pero en el cuerpo de Prohaska, como en su arte, siempre ha hecho frío, siempre ha soplado el viento del Norte, siempre —casi siempre— ha sido de noche. (p. 34)

En *La luz es más antigua que el amor*, precediendo a la parte dedicada a Semiasin, el título era “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”¹⁷⁵ (Menéndez Salmón, 2012a, 113). La

¹⁷⁴ “La imaginación más sanguinaria palidece ante la prosa de los quince carniceros de la Endlösung, cuyos nombres, cima de la prosa de terror de todos los tiempos, merecen recordarse: Bühler, Joseph; Eichmann, Adolf; Freisler, Roland; Heydrich, Reinhard; Hofmann, Otto; Klopfer, Gerhard; Kritzinger, Friedrich; Lange, Rudolf; Leibbrandt, Georg; Luther, Martin; Meyer, Alfred; Müller, Heinrich; Neumann, Erich; Schöngarth, Eberhard; Stuckart, Wilhelm”. (p. 77).

¹⁷⁵ “Si hay un tema que fascina a Deleuze, y con él a toda la generación de sus estudiantes y discípulos, es el de la potencia del cuerpo. Es claro que, en este punto, Spinoza y Nietzsche fueron sus maestros, y que, más allá de los siglos, los asocia y los engloba en una misma comunidad intelectual. Indudablemente, Deleuze aborda la cuestión del cuerpo en Nietzsche bajo una perspectiva spinoziana pues presenta al filósofo alemán como el que remedia la ignorancia que Spinoza había subrayado con esta fórmula que se

temática de *La ofensa*, a la que me referí anteriormente, también incluía la cuestión del cuerpo en sintonía con lo experimentado:

¿Cómo reacciona el cuerpo de un hombre ante la presencia del horror? Grita, sí. Y hace que el corazón bombee más sangre, sí. O, por el contrario, paraliza sus músculos para no ser agredido. El espectro de respuestas que el horror genera en el cuerpo es amplísimo. El cuerpo sorprende entonces por su plasticidad. Hay cuerpos que se atenazan y cuerpos que se liberan; hay cuerpos que se arrastran y cuerpos que se elevan; hay cuerpos que interrogan y cuerpos que responden. Pero ¿puede un cuerpo dimitir de la realidad? ¿Puede un cuerpo, ante la agresión del mundo, ante la fealdad del mundo, ante el horror del mundo, sustraerse a sus funciones, negarse a seguir siendo cuerpo, suspender sus razones, abdicar de ser lo que es; esto es, abdicar de ser una máquina sensible? (Menéndez Salmón, 2009a, 57).

Lo que está en cuestión en todos estos ejemplos es la resistencia del hombre ante el mal, su capacidad humana. La paradoja de nuevo se ejecuta, pues la pregunta recae del lado

volvió famosa: nadie sabe lo que puede un cuerpo. Es manifiesto a sus ojos que Nietzsche se inscribe en la prolongación de la interrogación de Spinoza respecto de la potencia del cuerpo a tal punto que encontramos en sus comentarios sobre los dos autores encabezamientos de capítulos formulados de manera idéntica. Así, la pregunta “¿Qué es lo que puede un cuerpo?”, que constituye el título del capítulo 14 de Spinoza y el problema de la expresión, figura igualmente como tal en el capítulo 2 de Nietzsche y la filosofía. Para Deleuze, Nietzsche es el filósofo que reintrodujo la potencia del cuerpo en la filosofía y que se asombró ante el juego de fuerzas activas y reactivas operando en él. Todo cuerpo, sea químico, biológico, social o político, se define por una relación de fuerzas que mandan y obedecen, y que lo constituyen. Es por eso, dice Deleuze, que el cuerpo nietzscheano “aparece como la cosa más sorprendente, mucho más sorprendente en realidad que la conciencia y el espíritu” y cita los dos pasajes de la Voluntad de poder, (II, 173 y II, 226) en donde el autor da cuenta de su asombro ante el advenimiento del cuerpo que destrona la admiración y la sorpresa de otros tiempos ante el alma.” (Jaquet, 2007,48).

de quien lo observa, no del lado de quien produce la abyección. Hay que considerar que Prohaska está entre ambos polos, lo que, en principio, asegura una ocultación, como así lo atestiguan aquellos que lo contemplaron:

Le pregunté a la viuda si alguna vez su marido le habló de la persona que estaba al otro lado de la cámara. Pero Kalianin no lo hizo, reconoció ella, o al menos nunca quiso hacerlo. La enormidad del instante impedía recordar cualquier otra cosa que la fuerza del gesto. Porque el horror, qué duda cabe, es su propia expectativa. (p. 93)

Son las imágenes, las grabaciones o las fotografías, sus dibujos en último término, los que fijan en el futuro, que no en el presente del horror, la figura de Prohaska. En esta reflexión está implícita, sin embargo, una esperanza: el cese de la barbarie, si bien es temporal, debe producirse tarde o temprano para que aquellos inmersos en él, independientemente de su responsabilidad, queden al descubierto.

IX.3. LA IMAGEN AL SERVICIO DEL HORROR

Como hombre capacitado para intermediar entre la realidad y su figuración, Prohaska defenderá “la presciencia del artista, capaz de leer la entraña de su tiempo con mayor intensidad que cualquier otra persona.” (p. 28). Es esto un privilegio envenenado que le condena a la eternidad, a la que niega su imagen pero no todas las demás, condenadas a perdurar en la memoria colectiva.

Esa repetición de la experiencia abyecta que antes he mencionado no se basa únicamente en la biografía de Prohaska, que capta diferentes ejemplos de horror absoluto. Tanto es así que la novela, para crear un impacto mayor, comienza con el

descubrimiento por parte del investigador del personaje a través de una de sus filmaciones, en concreto, de la matanza de Kovno¹⁷⁶:

La secuencia, rodada en blanco y negro, era brutalmente monótona. Una fila de prisioneros lituanos esperaba a la izquierda. [...] Cuando el prisionero llegaba ante el muro, se ponía de cara a él, uno de los asesinos le disparaba en la sien y el otro retiraba el cadáver. Con el siguiente prisionero se invertía el orden. [...] De hecho, la secuencia era tan demoniaca en su reiterada simplicidad que por un instante el espectador sentía la tentación de pensar que era *siempre el mismo prisionero* quien moría ante sus ojos. Sólo la alternancia de los verdugos y las distintas formas de desplomarse de los cuerpos informaban de que la acción no era un bucle perpetuo. (pp. 12-13)

La sistematicidad del mal, a la que ya me referí en novelas previas, implica esa redundancia. La repetición es por tanto, múltiple¹⁷⁷: las experiencias de Prohaska están dotadas de perdurabilidad gracias a que él las registró, y de igual manera que aparecen en la novela como ejemplos ficticios pero basados en la realidad, han quedado eternamente fijadas por él. A esto se suma la monotonía de las mismas, la efectividad de

¹⁷⁶ Ciudad lituana también conocida como Kaunas, cuya población judía fue masacrada desde 1941 por extremistas lituanos y por el *Einsatzgruppe A* (“grupo de operaciones A”) cuya misión principal era la limpieza étnica. Richard Rhodes, en *Masters of Death: The SS-Einsatzgruppen and the Invention of the Holocaust* (2002) repasa el desarrollo de esta matanza y aporta testimonios gráficos de la misma.

¹⁷⁷ De igual manera, al episodio de la infancia donde Prohaska encuentra el mar cubierto de peces muertos tendrá su eco en las masacres que presenciara: “Difícil sustraerse al hechizo de semejante cuadro, una visión del destierro de nuestra especie, sometida a la multiplicación infinita de otros entes. Difícil ignorar que en el futuro Prohaska, el hombre que fotografió los crematorios, establecerá con su arte una ecuación entre aquellos peces suicidas y las carnicerías que la Historia le tenía reservado contemplar.” (p. 24) y también la quema de libros de Marx, Bretch, o Hemingway apuntará a cremaciones: “porque el olor no sería el resultado de una pira de libros, sino de una pira de hombres.” (p. 49).

los procedimientos que las imágenes de Prohaska reflejan. Sin embargo, las cursivas de la cita anterior son reveladoras. Una masacre son todas las masacres. Al igual que la mano del artista era la mano de todos los artistas en *La luz es más antigua que el amor*, o que un niño será todos los niños en *Niños en el tiempo*¹⁷⁸. Al matar a un hombre, se mata a todos. La defensa de la genealogía, se trate de la correspondiente al amor o a la barbarie, regresa en esta novela. Por ello, el narrador confiesa que lo que más le perturba de las imágenes de las ejecuciones es que sean tan sólo un fragmento entre secuencias previas y posteriores no filmadas. Los hombres asesinados en la película equivalen a los asesinados anterior y posteriormente, y por tanto, a todos los asesinados, de la misma forma que este ejemplo concreto de barbarie, cualquier ejemplo de barbarie, es símbolo de todo el mal cometido por el hombre antes y después de Kovno.

La función de la perdurabilidad es engañosa, porque sirve de testimonio de mal y al mismo tiempo actúa de advertencia futura. En concreto, en la masacre de Kovno, la secuencia está rodada en blanco y negro y sin banda sonora, lo que aumenta su atemporalidad. La omisión del color y del sonido más que apuntar a la parcialidad de la experiencia provocan que el espectador permanezca atento a aquellos estímulos que se le ofrecen, los puramente visuales. El resto queda en suspenso, a voluntad del receptor¹⁷⁹ o forma parte de la estética propia de Prohaska:

¹⁷⁸ “Cada lienzo desde el que un niño sonrío recuerda a los niños que apenas amanecieron; cada fotografía de un niño feliz oscurece el rastro de quienes perdieron todos sus juguetes; los niños que corren sucios y alegres en las películas del neorrealismo italiano o en los clásicos del Hollywood de los años cuarenta son el contrapunto de una infancia enterrada en el lodo y la sangre de los invisibles.” (p. 58).

¹⁷⁹ La experiencia estética, al igual que la experiencia de la realidad, siempre será incompleta, cuente con los componentes que cuente. Semiasin, el pintor que se entrevista con Stalin en *La luz es más antigua que el amor* recuerda que cuando el líder se le aproxima, aunque en esta ocasión le acompañe el sonido, no

todo su cine, que desconoce el color, produce esa sensación de estar viendo una lámina sin adherencias ni asomo de mácula; todas sus fotografías [...] reproducen esa sensación de apagamiento y lasitud, también de calma innegociable, que es más una atmósfera que un sentimiento (p. 34)

Así lo defiende el texto: “Ha nacido el estilo Prohaska. Y como Buffon dejó dicho: «El estilo es el hombre.»” (p. 55).

Por otro lado, la traslación de la realidad al papel, el estilo necesario que le imprime el artista, convierte al producto en una elaboración, por mucho que Prohaska se empeñe en que su impacto sea mínimo (“aunque mi trabajo siempre se ha mantenido del lado de cierta ascesis, luchando por que lo visto no contamine el modo de mirar” p. 30):

La huella del futuro genio de Prohaska queda aquí servida por primera vez y en su máxima expresión: mostrar el mundo tal y como sucede¹⁸⁰ pero introduciendo un levísimo desajuste en él, una diminuta corrección (el borrado del sonido, por ejemplo, un error consciente de *racord* o un leve desenfoque) que dinamita desde dentro lo que la imagen sugiere y por el contrario ayuda a revelar, con una rara intensidad, lo que la imagen esconde. Ensuciar el velo levemente para transparentar lo que el velo oculta. (p. 55)

consigue visualizar su rostro: “Es sólo un borrón, una sucesión de manchas, materia indistinta y amorfa. Una obra, como la vida, para ser entendida, debe contemplarse desde lejos” (Menéndez Salmón, 2012a, 156).

¹⁸⁰ Ésta era una de las obsesiones de *La luz es más antigua que el amor*, fundamentalmente para Semiasin, que pintó la guerra, y para Adriano de Robertis, como expliqué en el análisis de dicha novela.

Por eso mismo, al interpretar, engrandece, para bien o para mal, la representación, la ficcionaliza por crudo que sea el referente. De una de estas grabaciones se dice que “gracias a su talento, se convierte en algo parecido a una película de terror psicológico”¹⁸¹ (p. 54). Del mismo modo que los masacrados en Kovno eran *todos* los masacrados, los soldados en esta misma grabación, inspirada en la Guerra Civil Española, se han transformado, “la realidad de la lente los ha devorado. Son ectoplasmas cautivos, no soldados alemanes que van a devastar un país entero” (p. 54). La imagen, finalmente, fagocita tanto a quien observa como a lo observado.

Dado que el objetivo de las imágenes es en parte la publicidad del NSDAP, la significación de las imágenes tiene que ser precisa: “Amanece la hora de los hacedores de símbolos. La máquina sagrada del Estado necesita constructores de parábolas. Es tiempo de cosechar.” (p. 57). No obstante, la propia imagen, una vez captada, ejerce una tiranía sobre el referente y, al hacer potencialmente infinita su reproducción, lo condena a convertirse en infinitos significados, lo cual ahonda en la entropía:

Toda imagen ejerce una violencia sobre el objeto que captura al duplicarlo en un mundo paralelo. El objeto, hechizado por su copia, deviene otra cosa, *doppelgänger* que opera en su reproducibilidad una pérdida de su significado primordial y, a la vez, una proliferación de significados posibles. (p. 74)

Por tanto, las imágenes juegan un doble rol: el de representantes de realidades dentro de las cuales es posible volcar significados varios y el de poderosos objetos que permiten la pervivencia indefinida del pasado, independientemente del signo de éste. Sea como fuere, su capacidad de fascinación es equiparable a la del mal, o, mejor dicho, el interés

¹⁸¹ También señala: “Cualquier novela de espanto puede muy poco ante los extravíos de la razón instrumental.” (p. 76).

que provocan se ve potenciado por el atractivo que el mal encierra de por sí. El primer papel que efectúan es precisamente uno de los que Prohaska intenta esquivar:

la representación de la vida y de la muerte es infinitamente más desgarradora que la vida y la muerte mismas. Ello sucede porque las imágenes nos *dan* las cosas, pero nos las dan *en tanto que pérdida*. Ahí radica la patética verdad de la imagen. La imagen está siempre por algo que fue, pero que ya no es. (p. 122)

Pese a su patetismo, su poder es innegable, más que el de las palabras:

Las pirámides de piezas dentales que Prohaska filmó en los campos de la muerte revelan mediante su mera presencia una gramática inquietante: *mostrar* resulta infinitamente más poderoso que *decir*¹⁸², aunque a la vez sólo la existencia de un contexto faculta que esas imágenes generen un escalofrío. (p. 74)

Pese a esa confrontación en la que la escritura sale perdiendo, más tarde recoge un testimonio real de la abyecta burocracia del exterminio nazi al que califica de “la prosa más transparente del mal del siglo veinte, su culminación inmejorable.” (p. 78). La clave está de nuevo en el argumento de *La ofensa*. La experiencia que ofrece la imagen es sensorial, y por tanto más directa, menos susceptible de ser alterada, que la experiencia adquirida mediante la razón que ofrecen la escritura y la lectura. La cita anterior ejemplifica la frialdad del nazismo en la consecución de su propósito, esto es, la formulación de los mecanismos que condujeron a la *Solución Final*. Su poder reside en

¹⁸² No obstante, en ocasiones se menciona cómo Prohaska recopilaba testimonios orales de las víctimas silenciosas de la guerra: “Prohaska entrevista a sus protagonistas y destila en páginas llenas de detalles sórdidos su experiencia del desastre.” (p. 69).

el contexto en que el se ubican, porque al tratarse de un testimonio histórico, en un grado neutro, amodal en términos bartheanos, se acerca a la imagen en cuanto a que lo que significa es prácticamente lo que muestra.

De la misma manera, Menéndez Salmón, como ya hiciera en ocasiones anteriores, se sirve de un contexto para enmarcar su literatura. Insertando la historia de su personaje (ficción) en la Historia (realidad), consigue que las acciones de Prohaska se revistan de la sinceridad de lo abiertamente expresado como ficticio. En este ejercicio de combinación de planos, se solapan de nuevo la figura del autor con la del narrador-investigador. Este último, como ya he señalado antes, imagina para completar aspectos incógnitos de la biografía del artista y lo admite sin pudor: “Nadie, jamás, ha visto esta escena. Yo la he contado como la imaginé. Honestamente.” (p. 147). Prohaska nunca existió, pero su poder reside en que Menéndez Salmón decide *honestamente* inventarlo para que, como mencionaba una de las citas anteriores, *el contexto genere el escalofrío*.

El personaje que se necesita para ejemplificar lo que Menéndez Salmón propone tiene que ser necesariamente una persona dedicada a la imagen, no a la escritura, al contrario que los personajes de la mayoría de las novelas que ha firmado. Un reportero de guerra, aunque estuviera al servicio del nazismo, no le permitiría explorar la problemática en la que quiere indagar. El protagonista no sólo tiene que estar *allí*, sino que tiene que trasladar con toda su potencia ese *allí*, sin la intermediación que supone la escritura. Esta opción, no obstante, no está totalmente descartada porque, como antes señalé, hay interés por parte de Prohaska de recabar testimonios de los testigos mudos de la guerra, y de hecho, a lo largo de la novela, se recogen fragmentos de libros escritos por él, como *Al dictado de un dios cruel*, *Carta a los futuros homicidas*, o *Los ojos vacíos*. La ficcionalización, en cambio, no está entre sus herramientas de trabajo,

aunque confiesa: “Es un misterio que no me haya dedicado a escribir novelas. Aunque siempre me he sentido más cómodo en el vacío del lienzo o la habitación de revelado que en el interregno de la página.” (p. 23). Sí lo están diferentes retratos, pinturas, que suponen una elaboración propia mayor que las fotografías o las películas de las que es autor. Por eso, otra de las cuestiones subyacentes a la novela es si algunas de las manifestaciones del mal que registra Prohaska se enmarcan dentro de la categoría de arte o de testimonio, o incluso si ambas son diferenciables¹⁸³. Más aun si algunas de las obras que por ejemplo dibuja, como las pertenecientes a la colección *Museo de la infancia perdida*, se basan en lo real *sin serlo*, es decir, creando quizás cierta impostura atribuible al producto artístico frente al testimonial. La finalidad, en cambio, es la misma, pues la representación del horror quizás haga la diferenciación totalmente irrelevante. El narrador zanja el debate de dos formas. Por un lado establece que la labor de Prohaska es “mostrar sin recato las circunstancias del mundo” (p. 109), y por el otro, recuerda la muerte de la belleza y del arte como representante de la misma:

El dadaísmo, Duchamp y los surrealistas, «los asesinos delicados», son la avanzadilla que masacra a la bendita palabra. El mundo se vacía de su esencia mágica, como ropa tendida al sol, aunque la carcasa que queda, el pecio flotante, se llena de ironía, burla y juego.[...] la prosa del mundo, su fealdad irrefutable, el hecho de que, junto al asombro y la maravilla, habiten el pelo y la mierda, el fango y el pus, el moco y la víscera, sustancias acerca de las cuales el anciano Parménides preguntó al joven Sócrates si debíamos acatar que existiera una idea que las resumiera.

En ese sentido, Prohaska recuerda a un artista primitivo, anterior al nacimiento de la propia idea de arte, pues recupera para el oficio su más antigua función: mostrar el mundo tal y como sucede, no tal y como deseábamos que fuera ni tal y como soñamos que debería ser. No en vano,

¹⁸³ ¿Merece la obra de Prohaska el espacio de un museo o sólo es la actividad forense de un *voyeur* sin escrúpulos, que debería haber colgado del palo más alto de la ciudad de Núremberg? (p. 66).

si en Lascaux sólo hay arte desde la mentalidad del hombre moderno, para que llamemos artista a Prohaska debemos acatar que ya vivimos en un mundo poshumano o en las postrimerías de lo humano. Así, en un tiempo en el que el maquinismo hace de su disciplina virtud, Prohaska posee algo de un heraldo que anuncia sin trompetas el Apocalipsis de los siervos. (p. 70-71)

Si el concepto del mundo ha cambiado, si la crudeza se ha impuesto, la ficcionalización resulta absurda: “para qué iba a sentir Prohaska la tentación de hacer películas de ficción cuando él conoció, de primera mano, la obscenidad de lo real.” (p. 83). Esto supone un giro con respecto a lo mencionado acerca de *El corrector* y Adorno¹⁸⁴: según la tesis de Prohaska, sólo el arte que reflejase la crudeza tendría ya sentido. O, dicho de otro modo y citando, como hace la novela, a Faulkner (p. 119), Prohaska elige abiertamente la pena.

¹⁸⁴ “Un arte como el de Prohaska no sólo es necesario, sino ineludible. La experiencia totalitaria del siglo veinte nos obliga a contemplar el horror como elemento central de la reflexión estética. Como diría Baseliitz, la fealdad se convierte en la categoría fundamental. Y no hablamos de una fealdad estética, sino de una fealdad ética. Hay que dar cuenta de lo oscuro, de lo perverso, de lo terrible, pero no para estetizarlo, como hicieron los románticos, sino para mostrarlo en su dimensión humana. El arte contemporáneo, para poder aspirar a una posteridad, para evitar convertirse en un mero chiste, en la simple burla de una inteligencia que se ríe de sí misma, debe precisamente acatar la enseñanza atroz del siglo pasado. Sólo el arte que entra en diálogo con esas zonas oscuras del ser humano posee un sentido actual y una dimensión de futuro. Aunque pueda parecer paradójico, la experiencia histórica del siglo veinte entierra definitivamente cualquier pretensión de un arte juguetero e intrascendente. No es que después de Auschwitz ya no sea posible la poesía. Lo que no es posible después de Auschwitz es la frivolidad. Quizá esos sean los auténticos asesinos del arte. No quienes fotografían montañas de piezas dentales, sino quienes siguen proponiendo la banalidad como musa.” (Menéndez Salmón, 2012i).

IX.4. EL COMPROMISO DEL ARTISTA

Albert Camus, en el discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura de 1957, dijo con respecto a su labor:

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence, et à le relayer pour le faire retentir par les moyens de l'art. (1958, 15).

Medusa, por su parte, parece poner en cuestión ese deber del escritor y del artista en general. Por ello se establece este principio en la novela: “Toda representación, desde la más simple hasta la más compleja, aguarda por su intérprete.” (p. 55). En compromiso que parece tener Prohaska no es tanto hacia el hombre, sino hacia la representación misma.

De forma implícita se establece que el siglo pasado ha sido el más nefasto de toda la historia de la humanidad (“el siglo más devastador y cruel soñado por la sevicia humana.” p. 45)¹⁸⁵, no solamente desde la contemplación de la Segunda Guerra Mundial, sino después de todo el recorrido que Prohaska y Heidi, su mujer, emprenderán tras la victoria de los Aliados:

¹⁸⁵ Así lo creía también Westenra, protagonista de *Panóptico* (Menéndez Salmón, 2001a, 70).

España, en cualquier caso, no es sólo un teatro áspero. Es también, consoladoramente, una lengua, y una de las más bellas que existen. Aprender español conduce al matrimonio Prohaska casi necesariamente al siguiente periplo de su viaje por el horror: el continente americano. Allí, a lo largo de la década de los cincuenta, recorrerán, de México a Chile, al gigante cautivo de su pasado y de su presente, ese lugar volcánico y urgente en el que, tantas veces, lo peor y lo mejor de la condición humana ha encontrado solar. (p. 110)

Tras América, viajarán hasta Japón, donde las consecuencias del lanzamiento de las dos bombas atómicas siguen absolutamente vigentes. En este trayecto, como en el de su infancia, Prohaska no encuentra motivos para comprometerse con el hombre, sólo con las imágenes, con el mundo tal y como es. En varias ocasiones se refiere al papel únicamente testimonial del protagonista: “Prohaska, el forense” (p. 22) “Prohaska, el notario.”¹⁸⁶ (p. 38). Habiendo contemplado la abyección del mundo en este recorrido, comprobando el horror en cada uno de los países que visitan, su papel es el de reflejar lo que se ha impuesto como esencia, como constante independiente del lugar, la época o la cultura (“Porque hilo leve pero diamantino, indestructible a pesar de la distancia y el eco del tiempo, el sufrimiento de un pequeño país centroamericano se convierte en revelador de la vieja y angustiosa tenia que se alimenta de la sangre de los inocentes.” p. 112).

La falta de posicionamiento de Prohaska hace suponer que el protagonista está sujeto a arbitrariedades históricas ante las que no puede rebelarse ni actuar. Sólo le queda ofrecer su testimonio: “«Si Alemania hubiera sido comunista», confiesa en su último texto en vida, *Carta a los futuros homicidas*, «yo hubiera sido su fotógrafo, su

¹⁸⁶ “El arte como testimonio, el arte como testamento, el arte como notario: espectral, transparente, antipedagógico” (p. 19).

pintor y su cineasta. Pero mi Alemania adulta fue fascista. Y yo, que no tengo ideología, estaba allí.» (p. 21). La falta de ideología le concede la ventaja de permanecer, de no ser un segundo Kurt, pero lo deshumaniza de cara al futuro. Sin embargo, la responsabilidad y culpabilidad son dos condiciones fácilmente extensibles. Dice Sanz Villanueva a propósito de esta novela:

el mismísimo autor, rebasando los límites de la invención, dice sentirse copartícipe de la terrible experiencia de Prohaska, la de un observador de los horrores del siglo pasado, condición que indirectamente adjudica también al lector en virtud de los puentes que tiende el relato. Este conjunto de rasgos convierte la ficción en soporte de un discurso moral no abstracto que se dirige a la conciencia adormecida, evasiva o culpable de nuestra sociedad; en un alegato contra la historia de la civilización occidental desde la anterior centuria. (2012)

Lo que en *La ofensa* se entendía como castigo o penitencia, aquí es prácticamente evolución de la conciencia, capacidad de adaptación ante la constatación de lo imparables. Por eso, mientras que Kurt podía despertar compasión, Prohaska suscita incompreensión, distancia y paradójicamente atracción. La culpabilidad que parece no sentir, junto con un cierto pragmatismo (“Es una mirada desencantada, pero no entendida como decepción, sino como falta de magia. «Esto es lo que hay y yo me limito a contarlo»”, Menéndez Salmón, 2021h), es finalmente lo que le diferencia:

«La desnudez del mundo invita a que alguien la capture», escribió Prohaska en *Al dictado de un dios cruel*. «Pero la insatisfacción permanente del hombre, su ansia implacable de razones, es la que exige que alguien la interprete. Ahí», concluye el contemplador del Reich, «en la funesta manía de explicar, se esconde el origen de nuestro concepto de culpa.» No es sencillo satisfacer la duda que nos corroe al leer estas líneas: ¿habla un cínico o un sabio? ¿Un pesimista razonable o un asesino odioso? ¿Una víctima o un verdugo? (p. 67)

Se corre el riesgo de simplificar al personaje mediante dos vías. Una, la de su limitación a alguna de las categorías anteriormente propuestas. Dos, aquella propuesta en numerosas ocasiones por Menéndez Salmón, que establecería que un hombre es *todos los hombres*. La primera queda deshecha en el momento en que se defiende que “cada vida es irreductible a nada que no sea ella misma” (p. 36), aunque más tarde se matice:

El problema es que tampoco esos hechos responden a una red comprensible, sino que apenas satisfacen una voluntad superior, inmanente pero irracional, indescifrable. Prohaska se tendió en la cama de su alemanidad porque ya se la encontró hecha; Prohaska se tendió en la cama de su orfandad porque ya se la encontró hecha; Prohaska se tendió en la cama de la masacre de Kovno porque ya se la encontró hecha. Nacer alemán en 1914, carecer de progenitor al nacer y encontrarse en Lituania en 1941 no son circunstancias que se eligen. Suceden, y eso basta. El resto es interpretación; es decir, hipótesis. (p. 97)

Por tanto, aunque las circunstancias estén presentes y sean incuestionables, no son explicaciones válidas para certificar cada uno de los comportamientos, independientemente del signo ético que tengan, de un individuo. Teorizar acerca de su comportamiento, su ideología o la ausencia de ella, es efectivamente moverse en el terreno de lo posible, ante lo cual, como ya mencioné, la opción más honesta es la imaginación:

Prohaska no filosofó en exceso sobre su tarea. Sus tesis al respecto se mueven entre cierto sentimiento de incomodidad por formar parte de una maquinaria perversa y un distanciamiento escéptico que parece más propio de un Eichmann de la imagen («Me limitaba a cumplir órdenes», podría haber dicho Prohaska en el juicio de una Jerusalén paralela) que de un fotógrafo del pánico. (pp. 74-75).

Gran parte de la biografía íntima, que sirve de elemento equilibrante, incide en el mal no atribuible al hombre, sino a la vida misma, si es que existe tal separación. En ese dolor personal, fundado en el fallecimiento de su hijo pequeño, sí siente un retraimiento (“Sólo vergüenza de seguir vivo” p. 60) que no aparecía en el Prohaska anestesiado ante la abyección de la guerra y que recuerda al sentimiento de Antares, protagonista de *Niños en el tiempo*¹⁸⁷. El artista había cambiado el signo de la imagen por Baruch, ante la insuficiencia de las palabras para expresar su entusiasmo:

Hay comarcas de alegría a las que la palabra no llega. Sólo las sucesivas, agotadoras representaciones del niño Baruch, alcanzan a celebrar en todo su esplendor la dicha de su padre. También, por descontado, sólo esas imágenes lograrán indicar la insondable pena de su progenitor cuando la enfermedad se lo robe. (p. 57)

Igualmente, ante su muerte, Prohaska regresará a las antiguas imágenes, a las representaciones del mundo (“Prohaska cancela los vínculos con el pasado y descrea de los lazos del presente. Su fe en los hombres abdica allí definitivamente, con la codicia de los despechados” p. 64) incluso de una manera más voraz:

La muerte de Baruch opera en Prohaska una explosión de actividad, como si sólo encerrándose en una labor exhaustiva se pudiera mantener lejos al fantasma de la locura. No existe en alemán

¹⁸⁷ “Cuando supo que su hijo estaba desahuciado, Antares se recluyó en el silencio. Lo hizo porque comprendió que sólo la palabra crea la vergüenza. Y él sintió vergüenza: vergüenza de sobrevivir al niño, vergüenza de tener ganas de defecar, vergüenza de su necesidad de sueño.” (Menéndez Salmón, 2015a, 13).

una palabra para designar a los padres que han perdido a sus hijos¹⁸⁸. Existe, sin embargo, la expresión «verwaiste Eltern», que podría traducirse como «padres que se han quedado huérfanos». Tampoco en español existe una palabra que designe al padre que ha perdido a su hijo, salvo lo que la Academia denomina un uso «poético» del término huérfano. Es como si el lenguaje, ante el dolor más grande que existe en el mundo, no se atreviera a nombrarlo más que mediante perífrasis o encubrimientos. No hay un vocablo exacto, unívoco, para designar una pena tan absoluta. El lenguaje es aquí pudoroso. (pp. 61-62).

Al igual que ocurrió durante su infancia, convierte las imágenes en refugio, incluso como constatación de un horror que él está padeciendo en el aspecto más profundo: “Ha cruzado una frontera para escapar del país del hijo muerto [...] el simple, fatal, humano anhelo de olvidar mediante el obscuro expediente de mirar” (p. 63), y hasta se permite utilizar la poesía como instrumento para comunicar ese dolor¹⁸⁹.

La otra persona a la que intenta afianzar en el tiempo es a su esposa, Heidi¹⁹⁰, “Porque el amor, para Prohaska, se concretaba en esta forma de reiteración desnuda” (p.50). Al

¹⁸⁸ La misma reflexión se producía en *Niños en el tiempo*: “el lenguaje de los hombres, por tabú o por pereza, desconoce la palabra que designa a la mujer que ha perdido al fruto de sus entrañas. (Menéndez Salmón, 2015a, 84).

¹⁸⁹ *Kindertotenlieder*, “Canciones a los niños muertos” (pp. 59-61) es el título del poema. Se corresponde con el título de un poemario de Menéndez Salmón al que se alude en las solapas de la edición de *Los caballos azules* de 2005, que también es mencionado por Elena Ramírez, editora de Seix Barral (2007, 65) y del cual no he encontrado registro bibliográfico.

¹⁹⁰ El amor en este caso se produce de forma automática: “Lo supe nada más verla. Lo supe como a lo largo de mi vida he sabido muy pocas cosas: que mi genio era limitado, que todo intento por aprehender una imagen en palabras está condenado a fracasar, que la muerte de mi hijo Baruch supuso un punto de no retorno en mi esperanza por vivir una madurez en paz. (pp.49- 50). La misma situación se da en *Los arrebatados* cuando Irizábal ve por primera vez a Victoria: “Y lo supe al instante [...] Supo que aquella mujer sería la suya” (Menéndez Salmón, 2003a, 57).

igual que otras mujeres (Zoe en *El corrector*, Ermelinde en *La ofensa*) su presencia equilibra al protagonista masculino. Con su muerte, Prohaska anula su afán de continuar con su tarea. Él lo expresa como un síntoma de hartazgo frente a la representación del mundo e imposibilidad de aprehender el mal:

Cuando revelé las fotos de los Kaneda y contemplé el bulto en la cabeza del muchacho, algo en mí gritó: «Es suficiente.» Entendí que había llegado. O, dicho de otro modo, entendí que mi viaje podría seguir mientras mi salud mental y física me lo permitieran, pero que ya había cumplido su cometido, pues lo único inacabable en el mundo es el horror. El horror es el único combustible que jamás se agota, la materia prima más y mejor repartida en el universo. (p.134)

El narrador, por su parte, entiende esto como un embuste, enmendando así las palabras de Prohaska y ejemplificando así cómo la palabra es más dudosa que la propia imagen:

Aunque estoy convencido de que Prohaska miente al recapitular sus intenciones. Pero no lo hace por un prurito de pureza, por una convicción asumida o por náusea, sino por amor. Prohaska miente y, acaso por vez primera en su vida, el escrupuloso observador vacila, trastabilla, pierde pie. Porque en aquellos días de 1962 él ya sabe que la labor más acuciante de su vida está llamando a su puerta, preparándolo para el viaje más íntimo que le queda por hacer. Prohaska ya sabe entonces que Heidi está muriéndose (p. 135)

Su doble pérdida, su interminable orfandad, humanizan al personaje, lo compensan y al mismo tiempo lo polarizan hacia ambas biografías, personal y profesional, pese a que se había intentado bordear la simplificación:

Es imposible no apiadarse de Prohaska y no sentir asco ante él. Experimentar devoción y a la vez repugnancia por su trabajo. Compadecerlo y, al mismo tiempo, denigrarlo. Admirar sus logros como artista y dudar de sus bondades como hombre. Fatigar con él las sendas de una paternidad defraudada, de una historia de amor que adivino pura y hermosa, y a la vez escandalizarse ante

su negligencia con el único amigo que tuvo, Jakob Stelenski, y con los miles de dolientes que alimentaron su mirada. (p. 137)

IX.5. EL TESTIMONIO DE LA HISTORIA

Cuando al final de sus obras puede leerse *Prohaska me fecit*, el mensaje no es unívoco. La atribución de la representación sí es asignable al autor. La permisividad ante lo representado, por otra parte, le hace en parte colaborador de la barbarie y por tanto, participante de la Historia. Como en casos anteriores, especialmente en *La luz es más antigua que el amor*, ésta posee unas connotaciones pésimas, expresadas ya desde la apertura de la novela, que se inaugura con la siguiente cita de Walter Benjamin: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie.” (p. 9). Por tanto, toda la obra de Prohaska y de cualquier artista sería, independientemente del signo, muestra de la ferocidad humana. La cita de Benjamin, por otro lado, anula implícitamente una tríada que será condenada más tarde:

Y aunque siempre ha sido tentador identificar las palabras *futuro*, *progreso* e *Historia*, lo cierto es que una mirada desmitificadora como la de Prohaska, esa mirada sobre lo que Stelenski denominó «la prosa orgánica del mundo, el denominador común que anula todas las grandes y bellas palabras», demuestra que esta triple evocación, si no abiertamente falsa, resulta, cuando menos, capciosa. (p. 103)

En su última novela, *El Sistema*, publicada en 2016, se defiende igualmente ese erróneo concepto de progreso y su relación con la Historia:

Al Narrador le es familiar la idea de Caída. Su pasión por la Historia Moderna le ha enseñado que la Caída constituye de hecho la piedra angular del progreso. Pero la idea de ser contemporáneo a esa Caída introduce un elemento novedoso. No es lo mismo leer Historia que protagonizarla. (Menéndez Salmón, 2016a, 19)

Igualmente, a Winter, el lúcido enajenado de *Panóptico*, “Las guerras le han parecido siempre fascinantes, el verdadero motor del progreso humano” (Menéndez Salmón, 2001a, 69). La diferencia entre las tres visiones es la participación en ese progreso: Winter es puro espectador, el Narrador no sabe aún que participará de esa Historia, Prohaska teme su fijación en ella, su elevación a la categoría de mito, de Medusa que queda fijada al observar la brutal realidad, es decir, al observarse a sí mismo. Entre el mito y la Historia hay correspondencia porque los dos se nutren del lenguaje: “el lenguaje del Mito que conspira para ser Historia y el lenguaje de la Historia que anhela convertirse en Mito, son el instrumento que hace tolerable el desconcierto sobre el que la humanidad discurre” (pp. 11-12). Ante tal desconcierto, se propone el arte como refugio, pero, en el caso del protagonista de esta novela, también la indiferencia: “A poco que se indague en el curso de la Historia, y advertidos de que la idea de progreso es una patraña, puede acatarse sin escándalo que la indiferencia es la clave de bóveda que garantiza la cordura de nuestra especie.” (p. 65). Que la indiferencia sea completa, es decir, que la inmunidad ante el horror sea perfecta, es algo dudoso que hasta el propio autor cuestiona:

No estoy tan seguro de que a Prohaska no le afecte lo que ve. Ningún hombre puede dejar de ser hombre, y Prohaska, al final del libro, confiesa que la visión de Taro, el niño japonés, supone un punto de no retorno. Después está la desdicha de sus relaciones personales, todo ese capital de dolor que arrastra desde su nacimiento hasta su muerte, y que en buena medida se alimenta del clima de lo que sus ojos han visto. Para que el mundo no nos perturbe, habría que ser un alma

bella como las que imagina Kant o un dios epicúreo, pero que yo sepa, ni aquellas existen ni estos se han manifestado nunca. (Menéndez Salmón, 2012i)

Por lo tanto, la intrahistoria de Prohaska manifiesta la intrahistoria de la humanidad, es decir, un nuevo descrédito de la Historia como secuencia de actos bárbaros frente a las existencias íntimas, independientemente de su repercusión en existencias ajenas:

La vida —sus pesares y su felicidad— se embosca siempre en los intersticios, no en las proclamas de los emperadores, sino en la cartas breves, tiernas y patéticamente humanas de novelistas a punto de morir o en los escrutinios puntillosos de funcionarios sin rostro. (p. 82)

El testimonio de esas existencias, colectivas o privadas, quizás sea en el futuro un puzzle completo, como augurará *El Sistema*, sin que eso revierta en un auténtico conocimiento:

Llegará un día en que cada centímetro del planeta habrá sido fotografiado o filmado. El mundo, su física más inmediata, la del paisaje, habrá quedado completamente expuesto. Lo que su desnudez revelará es un enigma. La exposición impúdica de un cuerpo, incluso de uno tan enorme como la Tierra, acaso implique su pérdida de sentido. Vale decir que la pornografía, convertida en norma, destruye cualquier dimensión topográfica que pudiera poseer y se convierte sólo en visión panóptica: sin dentro, sin recodos, sin misterio. (pp. 73-74)

Aunque tal profecía se llevase a cabo, se constatan dos certezas. La primera es que la aniquilación del mal no sería una de sus consecuencias (“El infierno se presta a varios narradores, ninguna perspectiva unívoca puede aspirar a agotarlo.” p. 86). La segunda, que se seguiría necesitando del arte para indagar en el pasado, para tener un testimonio

que si bien no consigue remediar errores futuros, es todo de cuanto disponemos para dignificar al menos una parte de la Historia y los individuos que la compusieron:

El arte de Prohaska satisface así, en esta colección implacable, el viejo anhelo de los enciclopedistas. Porque si por un lado funciona como una conversación de los vivos con los muertos, al mismo tiempo nos regala la evidencia, sombría pero indiscutible, de que el arte constituye, sin asomo de duda, una forma de conocimiento y una práctica exhumatoria. (p. 90)

Por tanto, el testimonio del pasado, artístico o no, más allá de la opinión que merezca su realizador, es necesario¹⁹¹ pese a su capacidad de reproducir eternamente el horror que encierra.

¹⁹¹ “Yo pensaba en la famosa imagen del niño y el buitre que tanto debate despertó. Bien, creo que la foto hay que hacerla. Si estás en un campo de refugiados somalís debes dejar constancia del horror, es un acto ético. Luego, cuando el objetivo se apague, la conciencia del fotógrafo le dictará lo que hay que hacer con la foto.” (Menéndez Salmón, 2012g).

X. NIÑOS EN EL TIEMPO (2014)

X.1. EL DUELO

Hay que comenzar el análisis de la décima novela de Ricardo Menéndez Salmón por su título¹⁹², que engloba tres partes diferenciadas con distintos títulos (“La herida”, “La cicatriz”, “La piel”) y tienen en la infancia un nexo común.

“Novela fragmentada” para Sanz Villanueva (2014), “cuerpo de relato y alma de novela para Riaño (2014), Menéndez Salmón entiende que las dos primeras secciones

pueden leerse de forma autónoma¹⁹³. Lo que sucede es que, entre líneas, y sutilmente, al lector se le van entregando pistas que encajan como en un puzzle en la tercera parte. Diría, en cualquier caso, que el punto central que conecta toda la novela es la presencia de un niño: un niño muerto en la primera parte, un niño soñado en la segunda, un niño por llegar en la tercera. (2014e)

¹⁹² Un título semejante tiene la novela de Ian McEwan, *The Child in Time* (1987): “its centers on the main character’s (Stephen Lewis, a best-selling author of novels for children) attempts to recover from the loss of his three-year-old daughter. The reader learns early in the novel that she has been abducted while shopping with her father in a local supermarket, and the loss of the daughter has led to the breakup of Stephen’s marriage with his musician wife Julie” (Malcom, 2002, 88).

¹⁹³ En otra entrevista, sin embargo, reconoce el autor que “la segunda parte no tenía una fuerza autónoma propia” (Menéndez Salmón, 2014f).

Puede colegirse entonces de la anterior afirmación que la tercera es dependiente y funciona en la medida en que las anteriores le dan entidad y sentido, como así es. El autor defiende la dificultad de la estructura: “Ha habido decisiones muy difíciles de tomar en lo que atañe a la concreción del libro. Y creo sinceramente que la novela es muy audaz, tanto desde el punto de vista de su arquitectura como desde el punto de vista del sentido de semejante forma” (2014a).

La crítica también ha valorado casi separadamente las tres partes, incidiendo especialmente en la primera y la segunda. Para Nadal Suau (2014), por ejemplo, “El autor funciona mucho mejor cuando su narrativa se confunde con la glosa de otras obras, reales o imaginadas; y recrear a Jesús es glosar una larga tradición” (2014).

Alejandro Gándara (2014), por su parte, también ensalza la segunda parte en la que “hay precisión y belleza, en un ejercicio que concluye de sobresaliente manera” frente a la primera, donde “se adentra en el laberinto del dolor de unos padres por la pérdida del hijo pequeño, y lo hace con tal retórica y tal alambicamiento que contradice cualquier sentimiento auténtico, elevándose como un himno fatuo a la precariedad de la existencia humana¹⁹⁴.”

A la luz de lo establecido por la crítica y el propio escritor, y a pesar de que se establecerán vínculos entre los tres apartados, conviene hacer un estudio por separado de cada uno de ellos para apreciar también su función en el conjunto y sus características propias.

“La herida”, dividida en veinte secuencias breves, al modo, entre otras, de *La ofensa* o *Derrumbe*, obra con la cual establece numerosas analogías, ofrece escenas

¹⁹⁴ Cabe señalar que Alejandro Gándara publicó en 2013 la novela con tintes de ensayo *Las puertas de la noche* en la que el duelo es asunto fundamental.

sesgadas, en las que se evita la recreación. Son puro síntoma del tema central: la pérdida de un hijo. Ante este asunto, probablemente, todo exceso de narración está de más¹⁹⁵ y quizás no responda en este caso a una estética cinematográfica como en el caso de *Derrumbe*, que, sin embargo, está muy próxima en cuanto a temática.

Los derrumbes que se producen en *Niños en el tiempo* son puramente emocionales y están referidos a las relaciones de parentesco más estrechas: entre padres e hijos (en la novela de 2008 su última parte se titulaba “Padres sin hijos”) y de la propia pareja, Antares y Elena, que sufren la pérdida de su niño¹⁹⁶, circunstancia semejante a la vista en *Medusa*.

En *Derrumbe* la pérdida, metafórica o real, de los hijos colocaba al padre como centro del conflicto que provocaba. Manila, literalmente desquiciado al perder a parte de su familia, se sirve de la locura para vengarse del responsable; Valdivia es testigo de la caída de su hija y la persigue para rescatarla. Ambos con reacciones opuestas, ejemplificaban dos tipos de actitud frente a una debacle familiar.

Niños en el tiempo, pese a situar al progenitor en el foco del narrador, presenta la reacción de la madre como argumento de la historia. Esa reacción no será más que la ausencia del hijo hecha dolor, desesperación y finalmente locura. Conecta entonces con el tema del mal que presenta *Derrumbe* pero la factura es muy diferente. La sobriedad con la que se aborda aquí difiere de los códigos cinematográficos en que se inscribía aquella, que además ofrecía una visceralidad plástica, justificada por la crueldad del asesino en serie y el grupo de Los Arrancadores. Allí, estos personajes eran los

¹⁹⁵ Porque la novela es exactamente eso. No es la vida, es narración de la vida. En narrador lo explica así: “El relato exige escoger, tamizar, desechar.” (p. 71).

¹⁹⁶ La anonimidad, que también aparece, como explicaré, en *El Sistema*, tiene una función generalizadora, especialmente en esta obra, junto con el anonimato.

ejecutores del mal, lo encarnaban. Aquí, simplemente se trata del dolor que precede y da pie a más dolor: el puro duelo, perpetuo, y lo que encierra¹⁹⁷.

De igual manera, ya no se explota el tema del horror¹⁹⁸, (“no hay una nueva inmersión en el mal deliberado pero tampoco abandonamos el infierno”, Ródenas, 2014) ni siquiera se menciona esta palabra. Sólo hay miedo y espanto. El sinsentido no viene esta vez de la mano de un ser consciente, sino de la vida misma, y ella al provocar las paradojas, invoca la locura.

La intimidad que rezuma, en especial, esta primera parte impide la presencia de un culpable o de una fuerza a la que se pueda responsabilizar. Como el mismo personaje, de nuevo un escritor¹⁹⁹, admite, no hay ninguna lógica, ninguna literatura en ello. Así intenta explicar el narrador, situado del lado de Antares,²⁰⁰ tanto la pérdida del hijo como la locura de Elena.

¹⁹⁷ No puede dejar de mencionarse *Mortal y rosa* de Francisco Umbral, si bien éste narra a modo de diario personal el proceso de la enfermedad y muerte de su hijo y más recientemente *La hora violeta* de Sergio del Molino. En ambos casos, los autores deciden novelar su biografía, no siendo así en *Niños en el tiempo*. Silvia Cruz (2017) hace un repaso por aquellos escritores que sufrieron la pérdida de un hijo y lo llevaron a la literatura.

¹⁹⁸ “Las constantes de su literatura siguen aquí aunque advirtamos variaciones sustanciales. Retomamos, pues, la pregunta sobre la relación entre lenguaje y realidad, escritura y vida, arte y tiempo (o sea, muerte); afrontamos el Horror, aunque adopte formas más íntimas y, digamos, orgánicas que las reflexiones en torno a la Historia de su obra anterior; y se aborda la “voluntad de perdurar” y de hacer perdurar, en la escritura o en el trabajo de un artesano.” (Suau, 2014).

¹⁹⁹ “Es más sencillo entrar en la cabeza de un escritor que en la de un economista o un agente de seguro. La deformación de la vida hace que en cierta medida mis personajes se parezcan a mí.” (Menéndez Salmón, 2014f).

²⁰⁰ Puede considerarse como opción, como en todas las ocasiones en las que el protagonista es un narrador, que la propia obra que leemos sea una elaboración, un producto, fundado en su propia biografía. Elena lo augura así: “— Un día escribirás sobre nosotros, sobre este momento. (...) Pondrás palabras a

Con el afán de hacer palpable la ausencia del niño, y también de abundar en la sensación de intimidad, el silencio se impone como una de las características más reseñables y actúa además de elemento de contraste con el capítulo posterior, “La cicatriz”, que está fundamentado en el diálogo. Así se establece desde un principio: “Cuando supo que su hijo estaba desahuciado, Antares se recluyó en el silencio. Lo hizo porque comprendió que sólo la palabra crea la vergüenza” (p.13). El niño, por su parte “se apagó sin ruido ni idea, como una vela soplada por un viento dulce y caritativo” (p. 16).

Este absoluto reino del silencio en el que parecen residir Antares y Elena es, además, otra señal de la ausencia de la presencia infantil en la casa. Sólo se romperá la quietud con las manifestaciones escuetas y lapidarias de Elena, que en sus intervenciones marca el avance de la locura y, en consecuencia, el fin de la pareja. Confundida con desesperación en un inicio, el narrador relata su derrumbe desde el punto de vista de un Antares desbordado por esta segunda tragedia.

Elena ha quedado instalada en esa parte del proceso que podría ser la que indican los títulos de las tres partes de la novela, ha quedado instalada en *la herida*, y ni siquiera se contempla, ni se afirma que sea capaz de remontarla y llegar, como sí lo hace la narración, a *la cicatriz* y mucho menos a *la piel*. Tanto es así, que su presencia tácita se limita exclusivamente a esta primera parte.

Podría ser Antares, hilo conductor de las tres partes y representante a la postre si no de la esperanza, al menos de la superación, aunque sea bajo la huella de un dolor

toda esta ruina, a esta mierda en la que nos estamos convirtiendo, y sentirás que has cumplido conmigo, contigo, con nuestro niño. Y yo te odiaré por ello.” (pp. 57-58). De cualquier manera, a la hora de abordar la historia, seguramente sea mucho más fiable e incluso menos truculento, que el narrador no se inmiscuya en la interioridad de Elena y ahonde en la de Antares. Por otro lado, al final de la novela se verá que la escritura ha resultado reparadora para Antares. Desconoceremos el destino de Elena.

que, en comparación con el de su mujer²⁰¹, parece menor, hasta llegar a ser objetivo del reproche por no participar de esa necesidad que siente ella de hacer constantemente presente la ausencia del niño. En un inicio, quizás porque el narrador es omnisciente hacia Antares, el lector puede creer que ambos sobrellevan de forma similar el fallecimiento. No hay nada en la narración que haga presentir lo contrario. Si acaso se puede anticipar en la progresiva tendencia que manifiesta Elena por la soledad en la secuencia X (pp. 27-28). De hecho, este personaje no aparece diferenciado hasta la secuencia IV (pp. 17-18), en la que aparece como “madre desolada y casta” (p.18), y no posee un nombre propio hasta la secuencia VI (pp. 21-23). Hasta entonces, está asimilada dentro de la pareja de padres:

Ambos se miraron como extraños viajeros arrojados por el mar a una costa abrupta, llena de peligros, y durante un insostenible lapso de tiempo permanecieron en pie, fracasados, vidas en llamas, esperando que alguien los arrancara del embrujo de la quietud, (pp. 19-20).

Un primer síntoma de las dos actitudes que adoptarán los padres se percibe en el hecho de que es Antares quien, ante la entrega de las cenizas del niño, se encarga de aceptarlas (“sí recuerda que fue él quien extendió los brazos y recogió el tamaño de su desdicha”, p. 20). De hecho, Antares lo justifica así en un inicio, desconocedor de lo que sucedería más tarde: “Hay una honestidad abrumadora en respetar los demonios de aquel a quien amamos” (p. 22). Cuando los demonios gobiernen a Elena, cuando ella claudique ante ellos e intente imponerlos como para reivindicar la presencia del niño que a ella le atormenta, esta máxima quedará invalidada.

²⁰¹ Una explicación casi antropológica sobre el duelo de la madre en oposición al duelo del padre, centrada en personajes que van de la cultura grecorromana a Shakespeare, la ofrece Nicole Loraux en su ensayo *Madres en duelo*, (2004).

Pese a indicios muy leves, no se podrá observar la fractura producida en la pareja a causa de las dos maneras de afrontar el duelo. Poco a poco, Antares es consciente de que “lloraban a su hijo separados, como torsos decapitados” (p. 28). La idea de dolor como amputación afecta principalmente a su esposa, empezando por la pérdida de su cordura. Varias imágenes referidas a ella, al avance de su tormento, salpican las primeras páginas de la novela, ahondando en la deshumanización que conlleva la locura: “Admiró a su esposa convertida en una rara madeja de carne y espanto” (p. 43). La edad incluso parece avanzar más rápidamente por el dolor: “Aquellos labios de pronto viejos, curvados por una pena no tanto cínica como desalentada” (p. 41). Por eso, aunque en un inicio hable de “existencia amputada” (p. 28) refiriéndose a ambos, después será ella la que, al perder la razón tenga “su frente fría y suave como una lápida” (p. 37).

Incluso a él le alcanza metafóricamente ese vacío, aunque en menor medida y con imágenes no tan aciagas: “Visto desde lejos no parecería un hombre, sino una protuberancia de la piedra, un muñón de roca” (p. 58).

X.2. LA LOCURA

Consciente en un inicio de la reclusión en sí misma de su mujer, Antares decide que dejen temporalmente la casa en la que viven y se instalen en una casa cercana al mar. El hogar ya no es tal (“Cuando cruzó aquel umbral que llevaba años siendo un

lugar seguro, las correspondencias cambiaron, el mapa giró en un vértigo loco²⁰², se deslizó un idioma desconocido en el léxico familiar”, p. 15). La vivienda evoca la inversión de todos los términos vitales establecidos hasta entonces de una forma casi insultante: “Su hijo había muerto y la casa seguía en pie. Era una prisión burlona, macabra. Un panóptico²⁰³ de su drama” (p. 23). Algo semejante ocurre con la habitación del hijo: “Cómo seguir llamando habitación del niño a aquel cenotafio inmundo” (p. 15). De esta manera, Menéndez Salmón regresa sobre una de sus claves: la incapacidad del lenguaje del formular realidades inconcebibles²⁰⁴.

Como es habitual en su narrativa, se formula de nuevo la reflexión metaliteraria: “No se puede nombrar lo innombrable” (p. 14); “Aquella primera noche. Cómo olvidarla. Cómo decirla.” (p. 16). Pero su insuficiencia va más allá. Las palabras no sirven para relatar el dolor absoluto, pero tampoco sirven para paliarlo, al contrario, pueden obstruir hasta la intención misma: “Sintió que la perdía. Sintió que las palabras eran un obstáculo terrible, que ninguna palabra la iba a hacer regresar al lado de la cordura, la rutina, la paz que no cambia” (p. 36).

²⁰² Una imagen similar aparece en *La noche feroz* (Menéndez Salmón, 2011a, 95): “Los caballos, de pronto, giran noventa grados y el birlocho asciende por una pared vertical como si una fuerza mágica lo aspirara hacia arriba.”.

²⁰³ Además de ser el título de la primera novela analizada, la metáfora aparece, por ejemplo, en *El Sistema* donde el Panóptico es “una soberbia torre de vigilancia” (Menéndez Salmón, 2016a, 44).

²⁰⁴ “Por eso, cuando tras la hora setenta y dos abrió la boca con intención de hablar, de su garganta sólo brotó una especie de gruñido, un lamento confusamente humano.” (p. 14). Recuerda esta imagen a otras anteriores: “su voz tenía cierta cualidad de campana, como si no surgiera de un pecho humano sino de una entraña de bronce” de Mortenblau en *Derrumbe* (Menéndez Salmón, 2010a, 41). A su vez, aunque esta obra no sea la que más huella kafkiana presente, también se identifica con la misma figura en *El proceso*, donde uno de los personajes profiere un grito que “no parecía proceder de un ser humano” (Kafka, 1994, 144).

En cuanto a la vida privada de los objetos, empezando por la misma casa, además de la inversión del orden que recuerdan constantemente, molesta su permanencia, inmutable, frente al cambio, frente al paso del tiempo lapidario: “un peluche, un sonajero, la inerte materia de la que están hechos un pijama de bebé, la tetina de un biberón, la pila ya para siempre idéntica de pañales” (p. 15). Con el objetivo de dejar esto atrás, Elena y Antares ponen rumbo a una casa, que mal conservada, centra todos sus esfuerzos para hacerla habitable²⁰⁵. No obstante, pese a que se esfuerzan en ello y lo consiguen, su relación y la cordura de Elena van en una dirección contraria.

Para Antares la figura del niño ya es “un recuerdo hermoso, que no causaba temor ni daño” (p. 32), pese a que entre ellos, sigue habitando el silencio: “En silencio se cepillaban los dientes; en silencio se desvestían y acostaban; en silencio, cada cual mirando hacia un lado de la cama, se dormían vacíos y cohibidos” (p. 34). A pesar de la estabilidad que parece haber regresado, es justo en este momento, que rompe a propósito la cadencia de la continuidad, cuando se desencadena la segunda tragedia familiar, que venía gestándose, también en silencio. La locura de Elena se visualizará primero mediante la descripción: “Su rostro vacío y blanco no expresaba emoción alguna. Antares pensó en los ojos cegados de las estatuas” (p.36).

Será entonces cuando escuchemos por vez primera a los personajes. Mientras que la intervención de Antares al encontrarla en plena noche en mitad del jardín es trivial: “—Vuelve a casa, amor” (p. 36), la de ella refrenda lo inimaginable: “—He oído

²⁰⁵ En *Derrumbe* (Menéndez Salmón, 2010a, 133), Manila intenta esquivar la locura mediante tareas similares: “No le falta voluntad, pero no lo consigue: Ahora, cada vez que regresaba de dar un paseo, pasaba horas haciendo trabajos manuales: jardinería, carpintería, albañilería. Podaba, lijaba, enladrillaba: conjugaba verbos que hasta hacía poco eran desconocidos para él. Tenía que levantar su hogar desde el principio, como si nunca hubiera poseído otro capital que sus brazos y piernas. Tenía que cuidar el espacio que lo rodeaba como si fuera un agrimensor, un topógrafo, un redivivo Cándido.”.

al niño.” (p. 36). Esta secuencia, la XI (pp. 35-38), justo tras cruzar el ecuador de la primera parte, establece la locura de Elena. Antares será consciente de que la vuelta atrás es improbable²⁰⁶ y aun así decide contener la desgracia: “Pero también recordó que ambos estaban ya dominados por la obscena coherencia del azar. Porque lo terrible del azar es que posee su lógica²⁰⁷. La fractura del mundo era tan obvia que cualquier movimiento inesperado podía agrandar las grietas” (p. pp. 39-40). La autolesión de Elena en la secuencia posterior (XII, pp. 39-44) niega la esperanza de Antares, quien, consciente de la fragilidad (“Cada minuto podía ser el último antes del derrumbe”, p. 40) se afana en vigilar a su mujer como si de esta manera pudiese protegerla de sí misma. A partir de ese momento, es Antares quien se derrumba al observar cómo su mujer se clava un tenedor en la mano, ejecutando así un intento real de amputación en mitad de un silencio desconcertante en el que es Antares el que grita, no ella (p. 40), y en el que los objetos cotidianos, de nuevo, se vuelven absurdos (“tenedores que brotan como flores de plata sobre la carne en que un día concebimos”, p. 41). Mientras intenta curar la herida, que “se abría y volvía a manar sangre” (p. 43), se produce su propia caída: “Antares perdió pie, se derrumbó al lado de Elena” (p. 43). Mientras, ella sigue subrayando la normalidad dentro de la anormalidad absoluta (“—El niño está dentro de mí— dijo con la misma negligencia con la que habría anunciado que al pescado le faltaba sal”, p. 42), que de nuevo señala a la inversión de toda lógica y cómo la de Elena está trastocada. Ella ha fingido la normalidad y con la misma actitud anuncia su locura. Quizás por eso, al final, frente a la normalidad que impera entre su marido, sus padres y

²⁰⁶ Ya expresé la imposibilidad del retorno una vez iniciado el proceso de destrucción, sea mal o locura, con respecto, por ejemplo, a *La ofensa y su “viaje al corazón de la nada”* (Menéndez Salmón, 2009a, 76), deudor de Conrad y Céline.

²⁰⁷ También en *La ofensa* se decía que “lo más aterrador del absurdo, a fin de cuentas, es que posea su propia lógica” (Menéndez Salmón, 2009a, 120).

sus suegros, ella quiera destacar su locura, alterarlos con la presencia de la urna que contiene las cenizas del niño. Ya que su locura subyace bajo la tranquilidad, pretende hacer que la locura, el reproche, lo ilógico prevalezcan en la normalidad ajena. Ya lo intenta previamente cuando le dice a Antares: “—También tú sabes que está aquí”, p. 47) sin hallar sintonía en él. Sin embargo, él comprende, a partir de la agresión que se inflige, que “él no tenía billete para satisfacer ese viaje” (p. 42), porque para él “la locura no se compadecía del orden de las cosas” (p. 42). Este extremo es confirmado al final de “La herida”, con la ceremonia que antecede el reproche colectivo, de la catarsis ajena que ella fuerza, como si no contemplase la opción de que la vida continuase o la asunción de la pérdida de manera ordenada. Antares, habiendo sido capaz de sobrellevar la muerte del niño, se muestra desbordado por la locura de su mujer. Sobrevive a la inversión que supone el fallecimiento, pero no soporta la inversión de la propia inversión. Para él, la pérdida puede trastocar el orden de su mundo y su lógica inherente, pero no está dispuesto a sustituirlo con otra lógica, que es la que propone en personaje de Elena. Prefiere asumir el sinsentido antes que habitar en él, opción con la que Elena no cuenta. Por ello, aunque física e intelectualmente se vea superado, aunque su caída sea “sin dolor y en silencio” (p. 43), vuelve a levantarse: “Sencillamente, el motor volvió a funcionar” (p. 44). El proceso del duelo para Antares es irreversible pero se impone la cordura, se impone la vida. Como había expresado el narrador en un inicio, y se defenderá, a tenor de cómo finaliza la novela, “la oscuridad existe, pero la vida continúa” (p. 26).

No significa esto que Antares no experimente el dolor intensamente, solamente que es capaz de encauzarlo. Recuerda al hijo constantemente (“Todo padre sabe lo que es sentir ese peso sobre los hombros, un peso inexistente y al tiempo intolerable.

Inexistente porque el amor no pesa; intolerable porque el hijo amado es la sustancia más pesada del mundo.²⁰⁸ (p. 45).

Entre las secuencias correspondientes a exposición de la locura de Elena y el cierre ceremonioso, se establece un simulacro de vida en la pareja. Ella regresa a la religión que si bien aparece denostada en otras novelas²⁰⁹ y es desacreditada íntimamente por Antares (“Los hombres habían creado toda esa cohorte fantasmal, sin peso ni estaturas reales, para protegerse del único peso, de la única estatura ineludible: la muerte”, p. 55), al menos provoca en esta obra una actitud más condescendiente al equipararla, como refugio imperfecto, con la literatura: “quizás la literatura no fuera sino otra forma de religión, otra práctica supersticiosa mediante la que se combatía a la muerte con un arma fantasmagórica: la palabra.” (p. 55). Así lo admite el propio autor, quien reconoce que este libro “es una alabanza de la imaginación creadora y exhibe una fe en los poderes de la literatura como religión sustitutiva” (González Harbour, 2014).

Durante el fingimiento de la rutina se produce un acontecimiento aparentemente menor en comparación con los anteriores, que viene a sumarse a la adversidad constante. Uno de los dos perros de la pareja, la hembra concretamente, aparece atropellado, gravemente herido pero aún vivo. Antares le facilita la muerte, pero ni

²⁰⁸ Recuerda a lo expresado por Milan Kundera en su célebre *La insoportable levedad del ser*, que contrapone ambos conceptos, levedad y peso para explicar las concepciones distintas acerca de la existencia.

²⁰⁹ La religión en novelas previas suele entenderse como debilidad o incapacidad de asumir la realidad. Así, la madre de Vera, en *Derrumbe* (Menéndez Salmón, 2010a, 113), “vivía en un universo abrumado de enigmas, temeroso del sinsentido. La inmaculada concepción, la transustanciación, el milagro trinitario: atajos todos para eludir el pensamiento de un mundo sin objeto” o la madre de Vladimir en *El corrector* (Menéndez Salmón, 2010b, 26).

siquiera considera el enterramiento. Es Elena quien, durante la noche decide ir a por el cadáver del animal y sepultarlo. En esta secuencia (XVII, pp. 59-63) sí se permite narrar con dureza el acontecimiento de la muerte²¹⁰. Más allá de la anécdota, este hecho no hace más que ahondar la distancia entre el matrimonio, precisamente, de nuevo, por la diferencia de reacciones que provoca. Él, resolutivo, acaba con la agonía del animal, y tapa su cuerpo. Ella, emocional pero sin muestras de locura, recoge el cadáver y lo entierra en el jardín, en su dominio. “Consumido por la vergüenza” (p. 63), Antares constata que su mujer es incapaz de desligarse de una trascendencia que lleva al extremo. No hay demencia en el episodio del perro, pero sí demostración de que la practicidad de él choca con la sensibilidad de Elena, y en ese sentido, la circunstancia es análoga a la principal.

Desde esta parte hasta el final Elena no dará otras muestras de locura. Todo será silencio y constancia de que, pese a ser escritor, el conocimiento de la psicología humana, incluso de la de los más cercanos, es una ilusión. Se trata del “enigma hondo y frío de la inconmensurabilidad del otro” (p. 67) y ese fracaso como hombre lo convierte en “un farsante como escritor” (p. 67).

Una vez más, la literatura, a la que anteriormente había tratado como un paliativo frente al dolor, se revela como disciplina imperfecta, como en resto de las

²¹⁰ La elipsis es también el procedimiento elegido tanto en el fallecimiento del hijo de Antares como en la muerte de Lavinia, en la segunda parte. Sí se realiza en éste último la *conclamatio* para confirmar, según el ritual romano, la muerte pero forma ya parte del procedimiento, (Bayet, 1984, 82). El sentimiento de orfandad de los padres, como consecuencia de esa inversión en el orden natural de las cosas, es compartido. Antares y Elena saborean “su nueva condición de huérfanos” (p. 18); y en el caso del fallecimiento de la niña, esa sensación se hace extensiva, no tanto por transposición, sino por el sinsentido asociado al dolor que desemboca en existencialismo: “esa orfandad sin parangón de la criatura que muere —o peor aún, que ve morir a quien ama— sin que nada ni nadie acuda en su socorro” (p.143).

artes: “Nadie, nunca, los había preparado para semejante imagen. De qué servían los libros leídos, los paisajes admirados, la interpretación, la prosa, la sabiduría, la capacidad para la crítica y el análisis” (p. 19). Sin embargo, se recurre a ella por su función de analogía, porque, al igual que la palabra, no hay correspondencia exacta, pero es la única herramienta disponible²¹¹. Así, la secuencia VII (pp. 25-26) recoge una pequeña narración (el relato dentro del relato) porque la comparación de algo tan sobrecogedor como la muerte de un hijo sólo va a hallar correspondencia, aunque sea lejanamente, en la literatura, por muy paradójico que resulte. Para ello hace referencia, no explícita a un relato de Raymond Carver, “A Small, Good Thing”, resumiéndolo a modo casi de fábula.

El final, ceremonioso, organizado, disfraz perfecto del desquiciamiento, supone de alguna manera extraña el triunfo de Elena, quien, anfitriona de lo que queda de la familia, engalana la casa, la mesa, se embellece ella misma. Representa, en el sentido teatral, todo aquello que los demás esperan, precisamente para provocar un acercamiento que le facilite el resarcimiento. Ha sido capaz de fingir, ha simulado normalidad, y en la normalidad de los demás, hace estallar su locura: “Elena se arrancó el disfraz y obligó al resto de actores²¹² a mirar con ojos desmesuradamente abiertos el movimiento medido y desnudo” (p. 71).

²¹¹ “La literatura no ha devuelto a nadie a su hijo perdido, a su amor fracasado, a su tierra robada. Pero la literatura es el mejor medio que poseemos para dar cuenta de ese dolor padecido.” (Menéndez Salmón, 2014a).

²¹² La representación como metáfora de la actuación de los personajes también aparece al final de *El Sistema*: “Había pensado mucho en lo que iba a hacer. (...) Se había imaginado cumpliendo los distintos pasos, componiendo cada gesto a cámara lenta, como un severo ritual. Así que lo único que tenía que hacer era representar la obra que había redactado” (Menéndez Salmón, 2016a, 325). Antares, al final de la novela, “se sintió parte de una representación destinada a perdurar” (p. 218).

El poder de los objetos, de nuevo, se impone ante todos ellos. Ya no es el niño, es su representación en la urna²¹³, que ella coloca en el centro de la mesa. Su poder, sin embargo, es inmenso:

La contemplación de un objeto puede concentrar en un único instante el pasado y el porvenir, convertir el tiempo en uno de esos cuerpos de ínfimo volumen pero enorme masa que pueblan el cosmos [...] Así la urna con las cenizas de su hijo precipitó todo el pasado y canceló todo el porvenir en un segundo rigurosamente ineludible. (p. 72).

La debacle absoluta, propia y ajena (“Todo se derrumbó”, p. 74) y la constatación verbal del gesto (“—Bienvenidos al peor de los mundos.”, p. 74) certifican que Elena *es* la herida, y que no hay ninguna literatura ni esperanza en ella, sino sólo su imagen final, su frase, en el umbral de la casa, que cierra esta primera parte: “— ¿Qué me devolverá a mi hijo” (p. 76).

X.3. LA REIVINDICACIÓN DE LO OMITIDO

²¹³ Recuerda este recurso al famoso haiku (“Al sol se están secando los kimonos: / ¡Ay, las pequeñas mangas /del niño muerto!”) analizado por Rafael Sánchez Ferlosio (1974, 15): “El cuerpo *es* el niño y es el lugar del hecho, el kimono *significa* el niño y es el lugar de la representación; siempre necesitamos un espejo, para saber lo que nos ha pasado (...) el pequeño kimono, tendido cuando el niño todavía estaba vivo, sigue allí todavía, entre los de los que todavía viven, como si el niño todavía viviera; la superposición de las dos series forma como un palimpsesto, en cuya repentina, sensible y precisa discordancia cobra vivísima expresión todo el contraste entre el antes y el después, entre el todavía-y-siempre de la cotidianidad y el ya-no-nunca-jamás de la tragedia.”.

La segunda parte, “La cicatriz”, relata, para hacer honor al título de la novela, a otros niños en el tiempo y así establecer relaciones concéntricas (“Niños de niños de niños de niños, p. 105). En este caso, se trata de la infancia de Jesús²¹⁴, que a modo de evangelio apócrifo, es novelizada en veintidós episodios encabezados esta vez por los nombres de las letras del alfabeto hebreo²¹⁵. Ya desde el inicio se aportan claves que se desvelan en el mismo episodio que inicia este segundo apartado: la figura del carpintero (p. 83), el nombre de Jesús (p. 84) y la confirmación con la mención a Belén y María (p. 85).

La recreación que propone Menéndez Salmón tiene como justificación dotar a Jesucristo de una infancia, elemento de su biografía resulta casi por completo desconocido y hacia el que él, sin tener una aproximación religiosa, se rebela coléricamente: “Infancia y vida oculta. ¿Por qué, embaucadores?” (p. 95).

Las licencias con respecto a la historia recibida, son variadas y buscan, en la mayoría de los casos, aportar naturalidad, desacralizar hasta rozar en algunos pasajes el naturalismo, y dejar el lirismo en manos de su propia retórica. Por eso, nada en el texto hace presagiar que Jesús vaya a ser Cristo. Los padres desconocen su porvenir, él es demasiado pequeño para mostrarse como tal, sólo el narrador lo menciona. Así, se les despoja de una divinidad resignada para hacerlos completamente desconocedores del futuro de su hijo. Para comenzar, no ha habido Anunciación, ni misterio en su

²¹⁴ La reescritura y novelización de personajes bíblicos y sus resultados, tanto en la literatura hispánica como internacional, ha sido recogida por Marique Sabogal (2014) o González Harbour (2014). A la nómina de autores y obras, entre las que se debe mencionar a José Jiménez Lozano, habría que añadir a Gustavo Martín Garzo con *El lenguaje de las fuentes* (1994) y con *Y que se duerma el mar* (2012), donde recrea respectivamente la relación de María y José y la infancia de ésta última.

²¹⁵ Así también lo señalan Sanz Barajas (2014) y Segura Pujante (2014, 292). El lenguaje, sea cual sea su forma o alfabeto, sigue siendo una constante.

concepción: “[...] la cama es espartana, sin lujo ni adorno. En ella fue concebido el niño entre el invierno y la primavera, en un lugar que a José, en ocasiones, se le vuelve indescifrable, como si él no hubiera estado allí²¹⁶” (p. 99).

Para vincular esta segunda parte de la novela con la anterior, la primera imagen que recibimos es la de un supuesto gemelo de Jesús que muere al nacer²¹⁷, y por tanto, la presencia doliente de la madre, María, (personaje que enlaza con Elena a través de esta circunstancia), quien, de nuevo, señala la incapacidad de nombrar lo innombrable y por tanto, la limitación del lenguaje ante el dolor: “Desconoce la palabra que designa a la mujer que ha perdido el fruto de sus entrañas” (p. 84). El recurso a la palabra, su homenaje, vendrá dado por otro lado. Sin ella, ni este relato ni cualquier otro se podrían ofrecer: “Hijo del lenguaje, sin él, sin su esperanza de fraternidad, la devoradora oscuridad que lo cerca tragaría su cuerpo.” (p. 106). Su poder queda demostrado en la trascendencia de lo dicho por Jesucristo y su repercusión, positiva o negativa: “Pensar en las palabras que un día pronunciará, cómo han levantado reinos, construido mentalidades, dignificado a tiranos, salvado a desahuciados, ensanchando aún más la vastedad del planeta” (p. 107).

Como quien realiza frescos²¹⁸, a pesar de que también el arte tiene sus faltas (“Ninguna pintura ha logrado representar con el suficiente dramatismo, con la suficiente

²¹⁶ La ironía con respecto a la versión oficial se hace patente en momentos puntuales, como, por ejemplo, cuando José le recuerda a María que ella es una mujer ingenua, (p. 90).

²¹⁷ “Ce conte enchâssé propose une approche plus stoïcienne de la mort prématurée. Si celle-ci est moins difficile à accepter, n'est-ce pas parce que la vie de Jésus écloit elle-même sous le signe du deuil ?” (Singer, 2014).

²¹⁸ En ocasiones el narrador mismo propone obras artísticas que no han podido darse, evidentemente, por la no-existencia de esa infancia que él inventa: “Un grupo escultórico: *Niños en el mar de Galilea*. Nadie

valentía”, p. 84), el narrador va ofreciendo de forma sesgada momentos de esa infancia sirviéndose de una temporalidad variable en la que destacan las menciones prolépticas que ofrece²¹⁹ que tendrían una triple función. Por una parte ayudan a recordar al lector que la infancia que pretende dibujar es efectivamente la de Jesucristo, y por otra parte, darle mayor dimensión al conectarlo con un futuro que sí está fijado (“Aquí se obrará un milagro [...] Jesús caminará sobre las aguas”, p. 121). En el caso de algunas de estas prolepsis, además, elige la omnisciencia para redimensionar el impacto de estas vivencias inventadas dentro de las canónicas (“Años más tarde, Jesús recordará aquella tumba hasta imaginar el rostro del gemelo al que no llegó a conocer”, p. 84). La tercera función de la anticipación es la de recordar la condición funesta de los personajes: “durante las largas jornadas del último verano en la vida de Lavinia” (p.142), dice el narrador con la niña enferma, pero aún viva, anticipando un fin irremediable.

Al igual que los objetos abandonados del hijo muerto de Antares y Elena lo representaban con incluso más fuerza que el propio niño en vida, se exige que esos mismos objetos, esos mismos gestos, los detalles de su niñez obviados por la historia, se le devuelvan a Jesús niño, porque representándolo también consolidarían su figura:

¿Por qué nadie menciona los juguetes de Jesús? Hay que hacerlo. Tenemos que regalarle una infancia a este niño. Cómo, si no, alguien podrá un día creer en él. De qué hablan esos

ha trabajado ese bronce, nadie ha sublimado ese mármol. Las Academias jamás han comentado esa pieza.” (p. 123).

²¹⁹ También aparecían en “La herida” y presagiaban el final de esta parte y de la novela en general. El narrador advierte que Antares no se atreve a juzgar a Elena, pero “quizá lo hiciera, cuando Elena ya no perteneciera a su vida, cuando se hubiera convertido en alguien que un día fue importante.” (p. 58).

amanuenses, qué palabras vacías pronuncian, si ninguna mencionó jamás cómo le dolían los dientes, de qué color eran sus deposiciones, quién le hizo su primer rasguño” (p. 95).

No sólo la infancia de Jesús es reivindicada. También la figura de José, su padre, al que se da mayor relieve que el que le otorgaba la tradición. Si bien María se ciñe a la imagen de madre, a José se le regala el capítulo quinto, “Hei”. La relación entre ambos también es desacralizada (“las noches de José y María se llenan de amor renovado.”, p. 91); “mientras todavía siente en su matriz la huella salada del carpintero.”, p. 92).

Tras una primera presentación humanizada, el narrador no sólo niega la versión oficial de cada figura, sino que la critica. De María dice que es “una madre violada por una fuerza ajena, que no pregunta ni concede, que señala y decide sin remisión.” (p. 109), mientras que José “debe aceptar la forma más incómoda de paternidad jamás impuesta [...] un agente absolutamente pasivo, un hombre doblemente mutilado: en su potencia de varón y en su conciencia de hombre.” (p. 110). Parece que la paternidad, en ambos casos, estigmatizase a los progenitores, meros observadores de la divinidad de su hijo, subordinados a su historia. Al darles mayor protagonismo se realza la figura de familia y por tanto cada uno de los integrantes sale beneficiado, no sólo Jesús. El mismo procedimiento justifica la recreación de su infancia. Para hacerlo, es necesario nivelar a los tres componentes de la familia. Para equilibrar su relato, es fundamental obviar su calvario: “Enterrado el Jesús histórico por la pesada losa del Cristo melancólico y doliente, la literatura reclama el privilegio de la imaginación.” (p. 111). Así, Menéndez Salmón exige la oposición de la historia “frente al Niño Dios cuya historia ha sido escrita a la inversa, desde la Cruz hasta el Anuncio.” (p. 111).

Para esta labor el narrador utiliza en ocasiones el plural, a medio camino entre la modestia y la autoría, pero sin duda intentando la justificación y el acercamiento al lector: “Soñemos, pues nos es concedida esta magia como el mayor de los beneficios”

(p. 115). La presencia del narrador, su invitación explícita a aceptar la literatura, sus límites, sus propuestas, el poder de transfiguración, ayuda, paradójicamente, al pacto de ficción al que más tarde me referiré. Tras acabar el relato, acepta que aun habiendo rehecho la infancia, falta la conexión con el mito: “Un abismo se abre ante nosotros, los soñadores.” (p. 153). Sigue faltando un vínculo entre esta parte imaginada y el Jesús futuro, sigue habiendo cientos de preguntas acerca de su vida, que enumera el narrador ampliamente, (p. 154).

X.4. GENEALOGÍA, ATAVISMO Y SÍMBOLOS

Aunque el atavismo no es exclusivo ni mucho menos de esta novela, porque, frente al cambio, Menéndez Salmón siempre recurre a lo permanente en el hombre, independientemente de la época que recree (el mal, los vínculos personales, el arte), sí se explota por el tiempo en que enmarca esta segunda parte y por el peso del mito.

Así, recurre a símbolos ancestrales para describir la unión de padres e hijos y la protección que deben los primeros a los segundos: “Que grite la tierra, que resuene por sus mil costados, porque el eterno dios respira entre el oso y su cría.” (p. 116). Esta novela, al retrotraerse en el tiempo más que ninguna otra, facilita la presencia más que cualquier otra de símbolos primarios (“Así pues, insectos; así pues, estrellas.”, p. 116) que enlazan mejor con la imaginería infantil y se contraponen al misterio de la muerte y de la misma Sagrada Familia de la recepción tradicional²²⁰.

Si hay una circunstancia que rompe esa sencillez simbólica será la de lo extraordinario. El personaje de Lavinia será precisamente lo insólito dentro de la

²²⁰“Reinventando lo que no está escrito se produce el efecto del acercamiento al origen, apuntalado desde otro enfoque en el misterio que supone la escritura.” (Corominas, 2014).

simplicidad y naturalidad de la infancia. En “La herida” lo inaudito era la muerte del hijo y la locura, que sí implica complejidad. La muerte de la niña será la circunstancia necesaria de la que Menéndez Salmón se sirva para construir la historia. La humanización de las piezas ya establecidas no basta, tampoco su alteración. La simple infancia, la simple reivindicación de la niñez, de una desacralización de la Sagrada Familia, tampoco basta para construir el relato. La clave es la introducción de Lavinia, presencia extraordinaria desde su aparición²²¹

niña albina, cubierta por linos y telas crudas, sus ojos de finas pestañas protegidos tras un velo. La niña es esbelta y fragante, deja un rastro a flores tras ella. Como si a su defecto físico le correspondiera ese beneficio del aroma. Porta a menudo un largo palo en su mano derecha, lo que le presta un aspecto desvalido y a la vez estoico. (p. 113)

El fallecimiento de Lavinia aporta temporalidad a la infancia de Jesús niño “ignorante del pasado, ajeno al porvenir” (p. 92) que se enfrenta por primera vez a la muerte, lo cual es en sí mismo, y de nuevo, prolepsis. Conocedor desde su infancia de la misma, se le atribuyen otras carencias relacionadas con la experiencia vital, que hacen que el narrador se interrogue sobre lo deífico de su personaje: “¿Puede ser divino un hombre que nunca ha visto el mar?” (p.122).

Así, el tiempo, protagonista secundario desde el título, también es marco de la acción. En el inicio de la novela, se establece una génesis²²² ligada a la desgracia, en este caso la de la familia de Antares. Los marcos temporales del hombre,

²²¹ Señala Sanz Barajas (2014) el anagrama entre el nombre de la niña y su condición de albina.

²²² “Ya el génesis de la novela, que de hecho comienza como lo hacen tantos versículos de la Biblia, alude al génesis de una vida, ese instante inapreciable en el que la felicidad y el milagro entre dos seres o principios se alían, ese pequeño big bang” (Pujante Segura 2014).

independientemente del protagonista de cada parte, o incluso de la propia novela, y los hitos no ya de la Humanidad, sino de la existencia misma de cualquier manifestación de presencia: “Quién detendrá la última ola del tiempo. Cómo, si quiera, llegar a concebirla” (p. 122); “Me pregunto cuál sería la palabra que allá, durante los años irrecuperables, estancias del tiempo que nunca regresa, escribió el primer hombre conscientemente” (p. 129). Ambas citas, enmarcadas en sendas escenas de juegos en la orilla del Tiberíades o en la escritura en tablillas de cera, provocan esa unión de *esos* niños con cualquier niño (“Todos los niños del mundo son en realidad nuestros hijos”, p. 168), con cualquier hombre, en el tiempo, de nuevo, mediante símbolos y temas propios de Menéndez Salmón: el mar, la escritura, la palabra dicha (“¿Articuló él las sílabas de la especie? ¿Perpetró la misma ruta que los demás niños, cumplió el viaje infinito al linaje de los cuerpos del que los mortales proceden?”, p. 105).

Parece querer establecer una genealogía absoluta entre todos los seres que habitan sus obras (del perro de Antares y Elena señala que su cráneo había sido “cincelado por miles de generaciones de bestias” (p. 61), y al mismo tiempo, concéntricas, regresando a imágenes previamente nombradas como “un mundo dentro del mundo” (p. 21), en esta ocasión para hablar de la relación de Antares y Elena que se transformará en “soledad dentro de la soledad del duelo” (p. 28)²²³, y que de nuevo, remiten al concepto de rizoma²²⁴.

²²³ Dice Menéndez Salmón “El Nuevo Testamento es una novela posmoderna: hay muchos narradores, muchos puntos de vista, es un relato de relatos que se ha sacralizado.” (Riaño, 2014).

²²⁴ “El concepto de “rizoma” en su vertiente filosófica fue formulado en 1972 y 1980 por Gilles Deleuze y Félix Guattari en sendos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, aunque como señala José Luis Pardo (2007, 386) ya en 1968 Umberto Eco había apuntado a tal modelo de semiosis ilimitada en *La struttura assente*.” (Martín Bernardos, 2011,8).

X.5. JUSTIFICAR LA RECREACIÓN

El narrador, un Antares que sólo mediante pistas se revela como tal (“—Soy padre —miento—.”; “El fantasma de mi hijo no está de hecho muy lejos de nosotros en ese momento.”, p. 132), irrumpe más fuertemente en la narración mediante los capítulos “Nun” y “Shin” correspondientes al catorce y veintiuno respectivamente de esta segunda parte. En ellos, dialoga directamente con la visión de un Jesucristo adulto, que le interroga a propósito de las páginas que dedica a su infancia. En estos diálogos, Antares explica, y con ello al lector, el porqué de una recreación que, de hecho, ha ido justificando en menores dosis en glosas diseminadas por el resto de capítulos. “—Pero tú no crees en mí.”, le espeta Jesús. “—No hace falta creer en algo o en alguien para que nos interese.” (p. 132), se justifica Antares. De nuevo nos encontramos ante un solapamiento del narrador y el propio Menéndez Salmón, quien reconoce: “Mi aproximación es absolutamente laica.” (2014b). Antares también justifica la aproximación y la simulación: “No hay ficción que escape a la impostura [...] tomas el mundo, lo metabolizas y lo devuelves convertido en otra cosa” (p. 133). Incluso la excusa de haberle dotado de infancia y no de otros atributos: “—Tú no me has dado esposa ni hijo.” (p. 163), le reprocha Jesús. Antares responde: “Tu historia se detiene ahí. El resto no me interesa” (p. 164). Ante la misma pregunta formulada a Menéndez Salmón, este explica:

Quería detenerme en la infancia, no quería ir más allá. A Jesús se han acercado otros escritores; yo quería fijarme única y exclusivamente en el niño, y además en un niño muy pequeño, un niño que llegara hasta la mano entera. Con «la mano entera» me refiero a los cinco años; a esa edad los niños, con orgullo, te enseñan la mano, los cinco dedos. (2014c).

Hasta las motivaciones del narrador y el escritor van parejas. Dice Antares:

No creo que la literatura sea algo que tenga que ver con la felicidad o con el bienestar. Supongo que es algo que hay que hacer porque no queda otro remedio. Como respirar o comer. Si no respiras, mueres; si no comes, mueres. Hay personas, sólo unas pocas en realidad, que si no escriben, mueren. (p. 165)

Menéndez Salmón, por su parte, escribe “por pura y simple necesidad. Es decir, insatisfacción; es decir, tristeza; es decir, infelicidad. O quizás, de un modo más radical, escribo para no matarme. La literatura es un buen país para los misántropos, no lo voy a negar” (2014e).

Se superponen, una vez más, de manera rizomática, los planos de la genealogía de la obra: Menéndez Salmón escritor, Antares narrador y personaje, y la problemática del acercamiento que ambos comparten al abordar la tarea de reelaborar la biografía de Jesucristo, ante quien se justifican como si se justificasen ante el lector²²⁵. Más que al pacto de ficción, habría que remitirse al pacto ambiguo que presenta Manuel Alberca:

Este soy yo y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo. O, como sintetiza Gérard Genette de manera acertada, la autoficción debemos entenderla como un relato

²²⁵ “Me llamaba la atención que a este personaje tan fascinante le faltara la parte que yo entiendo que es central: la infancia. Lo mismo sucede con otros personajes históricos, como Sócrates. Había ahí un agujero, un nicho para explorar que, desde el punto de vista literario, era muy atractivo. Esa ha sido mi intención. El hombre histórico y la figura religiosa no me interesaban, sí en cambio el personaje literario con una tradición a la cual le faltaba la parte más decisiva de la vida. Era un reto maravilloso.” (Menéndez Salmón, 2014c).

en el que el autor advierte: “Yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido”²²⁶ (2007, 129)

Al igual que los términos varían a lo largo de la novelística de Menéndez Salmón, en esta obra el pacto se ejecuta de manera flexible. Mientras en las partes primera y tercera la similitud entre autor y narrador reside en el hecho de que ambos son escritores y las distancias se basan en el argumento mismo. En cambio, en la segunda parte, esa circunstancia es secundaria y personaje, narrador y autor se superponen. Hay que recurrir a otros textos, en este caso las entrevistas, que funcionarían (y así las utilizo) como epitextos²²⁷ para confirmar que efectivamente, las opiniones literarias vertidas y la justificación con respecto a la segunda parte de la novela se corresponden con los criterios de Menéndez Salmón.

X.6. LA APARICIÓN DE LA ESPERANZA

Acabada la segunda parte, se retoma la numeración de los capítulos donde lo había dejado la primera. Nos hallamos entonces entre los fragmentos XXI y XXX. Epílogo de las partes anteriores, ésta presenta a otra Helena, (con “h” esta vez), que se refugia en Creta tras quedar embarazada y tener que tomar una decisión al respecto (“una presencia inesperada, aún no sabía si deseada o temida”, p. 172). Allí encuentra a un misterioso hombre, Antares (ahora Antonio) que vive en un completo anonimato como escritor. Si en *El corrector* se hablaba del fracaso del escritor que ya sólo se

²²⁶ La cita de Gerard Genette se extrae de *Ficción y dicción* (1993, 71).

²²⁷ Según el criterio de Genette (1987, 7): “tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume.”

dedica a corregir, aquí, Antares, recluido en el silencio (como no podía ser de otra manera) ya representa, en lo relativo a su oficio,

la muerte en vida, la evidencia brutal aunque a la vez pacífica, sin derramamiento de sangre, del escritor al que el silencio se ha tragado, y con él, con el silencio, el olvido, sólo avivado por algún estudioso que de vez en cuando, de aniversario en aniversario, se pregunta qué habrá sido de aquel que un día, tras padecer una desgracia, había entregado al mundo un libro extraño aunque luminoso para luego desaparecer (pp. 213-214)

El libro “luminoso” al que se refiere es el que Antares habría publicado con el título de *La cicatriz*, esto es, la segunda parte de *esta* novela se tornó, en el universo de la obra, en libro²²⁸. Olvidada por la desaparición del mundo editorial del autor, la novela es rescatada para dar respuesta a una Helena que se pregunta constantemente acerca de “qué la legitimaba para traer una luz nueva al mundo.” (p. 172).

Tomando Grecia como referente, esta vez real, con alusiones a la mitología que se entremezcla con el paisaje “pues Creta es engañosa, una isla escarpada. No en vano, el monte Ida fue el lugar donde Amaltea amamantó al niño Zeus. Y había que buscar un lugar retirado para huir de la furia de un padre tan peligroso como Cronos” (p, 176), enlaza en la simplicidad de sus símbolos con “La cicatriz”: “Una geometría primitiva en un entorno simple.” (p. 177).

La relación entre ambos, que bordea lo platónico, se fundamenta en el no descubrimiento del pasado de cada uno, a pesar de que sus circunstancias impregnen las opiniones de cada uno. Así, Antonio reproduce en sus historias un rizoma anónimo pero identificable:

²²⁸ Curiosamente, comenzaba este análisis mencionando que Menéndez Salmón consideraba que por sí misma, esta división no tenía “fuerza autónoma propia” (2014f).

él contaba una historia llena de saltos en el tiempo, retrocesos y círculos, como si el desplegarse de la vida de un hombre entre sus semejantes sólo pudiera ser una maraña, un ovillo, un torbellino en torno al cual fueran disponiéndose capas y más capas de luminosidad o de negrura, algo así como una cebolla que no tuviera carne en su centro, un edificio levantado sobre la pura majestad del aire (p. 189)

Lectora, condición necesaria para que se produzca la anagnórisis, Helena también oculta, sin éxito, su embarazo. Ambos silencian su pasado pero sus manifestaciones son testimonios de él. Antonio aduce la ausencia de fotografías en su casa por el “poder contaminante de las imágenes, del hecho de que excitaban en las personas el ansia de posesión.” (p. 198), al igual que ella percibe que “Él rumiaba una pena, un dolor, un desastre del que ella no sabía cuántas palabras o imágenes podía exigir.” (p. 200). Opuestos por edad, por horizontes vitales, ella “discrepaba de su teoría a propósito de la incapacidad de la palabra y de la imagen para adueñarse de determinadas realidades.” (p. 201). Tras la breve estancia en Creta, ella regresa a España, y tras la lectura de la novela de Antares, le remite una carta en la que le informa de que finalmente tendrá a su hijo, de nombre Antares, cerrando así el círculo: “La superficie del mundo correspondía exactamente con la superficie del libro. Por una vez, lenguaje y realidad se solapaban.” (p. 211). Dándole a ella la razón, la esperanza acaba triunfando:

Efectivamente, si la novela se hubiera detenido en la primera parte –una reflexión o una ficción sobre la muerte de un hijo y el luto de unos padres–, esta declaración habría sido imposible. Pero lo que empieza siendo un texto sobre el dolor termina convertido en un texto sobre la reconciliación, sobre la posibilidad de vivir de nuevo. (Menéndez Salmón, 2014c)

XI. *EL SISTEMA* (2016)

XI.1. EL DISIDENTE

La última de las novelas que trataré en esta investigación es probablemente la más ambiciosa de cuantas Menéndez Salmón ha escrito hasta la fecha²²⁹. Su extensión, que llega a triplicar las páginas de sus anteriores obras narrativas, resulta ya de entrada sorprendente, pues quizás uno de sus principales propósitos sea intentar englobar en sí lo que el título sugiere: un sistema complejo y multirreferencial. Es precisamente en el título donde comienza la simbología de una novela fuertemente alegórica a la que es necesario abordar desde diferentes planos, en detrimento, incluso, de los caracteres, piezas más o menos encajadas dentro de ese engranaje que suponen las metáforas, las referencias y el propio desarrollo de la novela.

El centro de la acción, aun con matices, es el periplo del personaje protagonista, denominado “el Narrador²³⁰” durante un periodo indeterminado del futuro que el autor

²²⁹ Llega Pozuelo Yvancos (2016) a señalar que “Menéndez Salmón ha escrito la obra de su vida, arte en extremo; por su lenguaje, pero también porque la experiencia que quiere significar, la Muerte o el conocimiento más allá de toda Historia, únicamente el gran arte puede decirlo.”

²³⁰ Será el último personaje dedicado a esta labor que contemplemos en este compendio pero no el primero. Recordemos a Vladimir en *El corrector*, a Homero de *La noche feroz* o a Antares en *Niños en el tiempo*. Narradores tan fusionados con el estilo de Menéndez Salmón que sólo se distinguen del autor por

imagina. Para ello, se describe ese posible porvenir de la Humanidad que produce en el lector²³¹ un extrañamiento del presente al manejar de forma prolija referencias de un tiempo que coinciden con las de nuestro presente, quizás no con total correspondencia, pero de forma regular²³².

El recorrido del Narrador empieza siendo excusa para explicitar los mecanismos internos que facilitan el funcionamiento y la conservación de un nuevo estado mundial dominado por agentes invisibles²³³ pero que ejercen un orden y control sobre el territorio sometido voluntariamente a ellos y constantemente amenazado por aquellos que se encuentran fuera de él.

La progresiva y esperable disidencia del protagonista con respecto al orden establecido provoca el desarrollo de la narración. De esta manera, mediante la utilización de un diario personal, cuyas partes dividen tanto las etapas de su evolución como la estructura externa, el lector irá conociendo no tanto su evolución, sino una progresiva toma de conciencia de lo antinatural del sistema que le rodea y el rechazo

las circunstancias del relato. La asepsis inicial de esta última novela da paso a un progresivo retorno a la prosa propia del autor, cargada de alegoría y profundidad.

²³¹ “La novela adopta este aspecto de fábula, de alegoría, que utiliza la historia contemporánea, para proponer una especie de historia alternativa, pero siempre con un pie en la realidad. Cuando se habla de utopía, yo creo que esas palabras hay que tomarlas con mucha distancia. Porque todo lo que El Sistema propone, está aquí, no hace de un mundo imaginario del escritor” (Menéndez Salmón, 2016f, 47)

²³² Sobre la distinción entre la ciencia ficción, las “space opera” y la utopía puede consultarse el análisis de Javier Rodríguez Pequeño (2008, 169-179).

²³³ “Una élite minúscula, un puñado de privilegiados al margen de los dictados del Sistema (el Sistema es la encarnación de esas personas; esa élite es la sustancia gris del Sistema), corona la delgadísima cúspide de la pirámide, cuya base no deja de crecer con el tiempo.” (p.50).

que le provoca²³⁴. Tal regresión se propicia sin duda por un manifiesto espíritu crítico y su interés, no desligado de tal cuestionamiento, por la Historia anterior y sus manifestaciones artísticas y culturales²³⁵.

Pasará entonces por cuatro estadios. El primero, en el que actúa como pieza secundaria dentro del propio funcionamiento y salvaguarda del Sistema, trabajando como centinela en un faro de una de las costas que posee *Realidad*, isla y sede del *Sistema*, para protegerla de incursiones de los *Ajenos*, aquellas personas desterradas por no compartir la ideología dominante. A continuación, en el segundo capítulo, una vez explicitada la disidencia, el Narrador será trasladado a la Academia del Sueño para tratar de invertir el proceso de rebelión mediante la utilización de drogas que borren sus recuerdos. Esta institución es, sin embargo, asaltada por otros tantos disidentes que han tomado *Realidad* y que deciden bien rescatar, bien secuestrar, tanto al Narrador como al doctor Klein, que hasta entonces se encargaba de él y de su recuperación. Es en este momento cuando da comienzo la tercera parte, en la que, a bordo de un navío, el Aurora, un grupo de veintiséis personas, recorre con rumbo incierto, al menos, a ojos del Narrador, el océano, hasta llegar a la última parte, de enrevesado signo (no es casual que incluso el título que la corona sea “En la Cosa”) donde, tras el desembarco, en un ambiente absolutamente apocalíptico, se revela el más que probable fin de la Humanidad y el voluntario fin del protagonista.

²³⁴ Ésta, al igual que otras sensaciones, como explicaré más adelante, le resultan confusas por desconocimiento de las mismas o por la sorpresa de experimentarlas: “Una solidaridad confusa lo abruma, una sensación de vergüenza y algo cercano a la lástima, la vieja pulsión de la rabia abriéndose camino entre meses de obediencia.” (p. 29). Desconocidas o no, serán las responsables de su transformación.

²³⁵ Relativo al concepto de “toma de conciencia”, es necesario recordar como antecedentes *Utopía*, de Tomás Moro o *La cuestión de Irlanda* de Jonathan Swift.

En conclusión, se pueden identificar las cuatro partes en las que se divide la narración, ordenadas de manera cronológica, a saber: “En la estación meteorológica”, “En la Academia del Sueño”, “En el Aurora” y finalmente “En la Cosa”²³⁶. El protagonista es únicamente responsable de la escritura de los tres primeros capítulos, si bien utilizará a su vez diferentes personas para narrar²³⁷, a modo de diario personal y por momentos en crónica histórica, sus experiencias en los ámbitos a los que aluden los títulos de los apartados de la obra.

Cabe señalar, antes de profundizar en el estudio y análisis de estas cuatro secciones, que la no utilización de nombre para el protagonista (sí lo tienen otros personajes), provoca una sensación de anonimato buscada por el mismo personaje²³⁸ y continuada en el último capítulo, en el que se introduce un narrador ajeno al texto para relatar sus últimas vivencias que tampoco ofrece más datos. No creo que haya que entender esto como una degradación del representante y testigo del desenlace de la Humanidad, sino que más bien se trata de buscar un mecanismo con el cual Salmón juega a hacer extensiva esa figura de disidencia y a rebajar su protagonismo para destacar la vivencia y la advertencia²³⁹ que supone la distopía. Por ejemplo, ante la

²³⁶ Dice el protagonista, Narrador al fin, que “contar un carácter a través de los lugares en los que ha vivido es un recurso habitual en el arte del novelista.” (p. 81).

²³⁷ Responde Menéndez Salmón para justificar tal elección: “La posibilidad de agotar el espectro de la voz como depósito de la conciencia. Hablar desde el *yo*, desde el *tú*, desde el *él* y desde el *ellos* abría enormemente el arco de posibilidades expresivas y reforzaba la idea de la negación de un punto de vista unívoco.” (2016d).

²³⁸ “Y aquí *El Sistema* se vincularía con *El corrector*” apunta Menéndez Salmón preguntado sobre “la condición de notario” del protagonista, (2016d).

²³⁹ Galdón Rodríguez (2011, 41, Tabla) señala la advertencia entre las principales características de las obras distópicas. Las demás son las siguientes: argumento en el futuro, totalitarismo, alienación del individuo, disidencia de los protagonistas, eliminación del pasado, y glorificación del estado totalitario.

posibilidad de que un intruso haya ocupado su puesto en la Estación, el Narrador recalca la todavía polivalencia de sí mismo como personaje que no ha terminado de efectuar su transformación: “¿A quién pertenece la voz que cuenta desde este instante?” (p. 48). Su propia identidad es puesta también en entredicho al efectuar Salmón ese juego con el doble en el primer capítulo, que profundiza en la sensación de extrañamiento que va pareja a la progresiva desalienización:

¿Y si hubiera ya no un Narrador en cada isla, sino un doble del Narrador de cada isla? ¿Y si ese doble inesperado fuera algo más que un acaso, no un azar terrible pero por ello mismo irrepitable, sino una norma oculta en el corazón del Sistema, la duplicación fáustica del hombre que es Ajeno y Propio a la vez, censor y perseguido a la vez, burlador y burlado a la vez, y cuyos papeles, mezclados en una retorta diabólica, se intercambian en la tragicomedia?” (p. 62).

Respecto a la función literaria de la anonimia, dice Ignacio Arellano:

En la literatura moderna que critica la deshumanización de la sociedad tecnológica, y sobre todo la alienación del individuo, es frecuente este tipo de código, revelador de esa desindividualización: recuérdense las significativas iniciales que nombran a los personajes de Kafka, o las listas de dramatis personae de algunos dramaturgos españoles contemporáneos de las corrientes simbólicas o alegóricas. (1986, 54)

Así lo confirma el propio Menéndez Salmón (2016f, 48): “Y la personalidad del narrador se disuelve en un personaje que se podría identificar con la humanidad”. El mismo motivo explicaría la elección del título de la novela. Pese a utilizar de nuevo la

No todas ellas son necesarias, pero sí habituales en las obras clásicas que él analiza. En el caso de *El Sistema* se percibe totalitarismo pero no necesariamente una glorificación del estado totalitario, quizás por su indefinición y por escudarse en ese concepto llamado “Dado” del que proceden las órdenes.

mayúscula como elemento diferenciador dentro del sustantivo abiertamente opaco, su intención es la de amplificar su polifonía. Menéndez Salmón, (2016b) se justifica en la presencia de otros elementos, al parecer claves en el *Sistema*, cuya indefinición resulta finalmente secundaria: “Quizás en la creación de ciertos símbolos sí opero en el vacío, en la idea del Dado, de las Cajas, del Juego. Pero todos esos elementos, si invitan a creer que esta es una novela con cierto enigma, más tarde se descubre que el enigma es lo de menos.”

XI.2. DISTOPÍA Y ALEGORÍA

Antes de entrar a valorar su aspecto de obra distópica, conviene abordar las alternancias narrativas que se producen entre los cuatro capítulos de la obra para comprobar la trayectoria, no siempre paralela, del protagonista y de la distopía. Como mencionaba antes, la figura del narrador y la del protagonista se funden al ser su unión (“el Narrador”) el responsable de la escritura de los tres primeros cuadernos. Ya en el cuarto, en el que toma su testigo un narrador externo, se da fe de uno de los propósitos de la redacción del protagonista, que más allá de un ejercicio introspectivo, también se propone un relato testimonial:

(...) imaginó que un hermeneuta escrupuloso elevaría a sus superiores un informe redactado en los siguientes términos: “El primer cuaderno, conocido por los estudiosos como *Cuaderno del Él*, es un cuaderno de contabilidad largo (treinta centímetros) y estrecho (doce centímetros). En la etiqueta del centro de la tapa, que tiene como emblema un tablero de ajedrez, figura una leyenda “Estación”. Las hojas son rayadas, de excelente calidad, y las páginas están numeradas de la I a la CXX. La escritura concluye en la página LXXXVIII. El segundo cuaderno, conocido por los estudiosos como *Cuaderno del Yo*, es un cuaderno rojo de tapas flexibles, de 16x20

centímetros. En la primera página interior aparece la leyenda “Academia”. Las hojas son blancas y las páginas están numeradas con caracteres arábigos, aunque sólo del número 1 al 24. La escritura continúa hasta la que, en puridad, sería la página 68. Por fin, el tercer cuaderno, conocido por los estudiosos como *Cuaderno del Tú*, es un cuaderno escolar con tapas de color arena. Mide 17x21 centímetros, no contiene leyenda alguna y sus hojas tienen como marca de agua un galgo que corre tras una liebre.” (pp. 295-296).

Cabe pues defender que el primero de los cuadernos utiliza el *Él* como método de distanciarse de lo que está más allá de sí mismo, de lo ajeno al *Sistema* y por tanto a su persona. También el lector cree en un principio que se trata de un típico narrador en tercera persona, aunque sólo en el inicio del segundo apartado se confirma esta sospecha²⁴⁰.

La necesidad de este primer cuaderno radica probablemente en la necesidad de narrarse²⁴¹. El estilo del mismo es aséptico, mecánico, frío, prácticamente fundido con el estilo de los informes que transmite a sus superiores²⁴², como si su escritura hubiese

²⁴⁰ “El Narrador —nombre con el que me denomino en mis papeles (...) como cuando Julio César habla de sus actos en tercera persona durante las campañas militares.” (p. 123).

²⁴¹ “La literatura ha de ser el lugar donde se ejecuta la conciencia crítica. Por eso los cambios del personaje siempre encuentran un refrendo en la escritura. La escritura es el lugar donde el Narrador encuentra justificación a su tarea, a su vida y a sus cambios.” (Menéndez Salmón, 2016b). En otra entrevista (2016f, 48), el autor amplía esta idea: “Aquí la prosa es más cotidiana, más democrática, está pensando más en un lector que recorra con el narrador, las personas del verbo, los lugares desde los que se narra, que al fin y al caso, lo que está recorriendo son los cambios de una conciencia”.

²⁴² “Entregan al Narrador una cédula de acogida y residencia para catorce días. Vivirán en la cabaña. El Narrador queda bajo sus órdenes durante ese periodo, aunque puede consultar en caso de duda a la delegación del Consejo en Sustancia 16.” (p. 22). Algo similar señalé en cuanto al estilo de *La ofensa*. Los motivos son paralelos: presentar la evolución del personaje a través del estilo, de tal manera que se

asimilado los condicionantes externos. Poco a poco va ganando en profundidad, a medida que la disidencia, mediante extrañamiento, va tomando protagonismo en su vida rutinaria. Así, el avistamiento de un hombre exactamente igual a él supondrá la eclosión definitiva de un proceso interno que no terminaba de aflorar. En pocas palabras, a mayor separación ideológica de lo establecido por el *Sistema*, mayor carga metafísica tienen sus reflexiones, por lo que acaba triunfando el estilo propio de Menéndez Salmón, ya que es el que funciona a la hora de mostrar todo con la intensidad que se requiere.

Esta evolución se percibe por los personajes que tienen acceso al primer cuaderno para comprender cómo un integrante a todos los efectos del *Sistema* ha sufrido esa conversión, además de suponer un ejercicio de reflexión sobre lo que conlleva el mismo ejercicio de la escritura:

La mentira de quien sabe que está escribiendo. La autoconciencia de la representación. El espejo del espejo. Las reflexiones del Narrador, según Klein, son vendas sobre una herida aceptada con gusto. Las páginas del Narrador ofenden a Klein si caen en el dramatismo, la emoción o el desencanto. Le agradan en cambio si se mantienen en la digna eficacia del forense²⁴³ (p. 123)

Esta reflexión da pie a mencionar el carácter metaliterario del texto a la vez que marca la retórica de Klein, quien critica lo literario (ya sea intencionalidad o estilo, incluso en

comienza con un tono neutral, metódico, como síntoma de supeditación a un orden superior, para dar paso a una retórica fuertemente simbólica y literaria.

²⁴³ Remite aquí a lo expresado por Roland Barthes en *Le Degré zéro de l'écriture* (1972, 10): “un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas.”

este caso la condescendencia que según él demuestra el Narrador hacia sí mismo) ya que opta, como se espera de él, por otra retórica desapasionada, absolutamente ceñida a los hechos.

Los cuadernos segundo y tercero comparten una necesidad que ha ido en aumento desde el primero, la de narrarse para establecer un diálogo consigo mismo: “Quizás sólo añores un cómplice a quien comunicar tus descubrimientos, alguien más allá del papel y la tinta, un corresponsal al que interpelar con la voz, no con la escritura” (p. 240). Redundarían pues respectivamente en una profundización en el yo, casi a la manera de un diario personal, y en el tú, ya en el Aurora, a modo de bitácora.

En el cuarto, la Cosa pasa a ser la protagonista, como espacio indefinido que necesita describirse para comprenderse, aunque sea un imposible. En vistas a tomar el testigo del Narrador, se elige una tercera persona que conecta con el primer capítulo, pero esta vez es externo²⁴⁴.

Por tanto, cada parte supone no sólo un cambio de localización sino también de narrador. El punto de vista se modifica deliberadamente para ajustarlo a las condiciones externas y a la necesidad del propio protagonista. Incluso, el formato físico que los recoge, que juega con la opción de que seamos nosotros, lectores, los receptores de esos cuadernos que Narrador ha escrito, recuperando la idea del espejo dentro del espejo que el texto aplicaba a esa “autoconciencia de la representación”.

Cabe incluso señalar, ante su hipotética utilización como testimonio del fin de la Humanidad, un problema de exégesis, debido a su pérdida de memoria (“Estoy

²⁴⁴ A pesar de no mencionarlo en la relación de cuadernos que hace, existe la posibilidad de que el cuarto y último cuaderno fuese redactado por el mismo Narrador. No es hasta la penúltima página cuando se sugiere: “Así que lo único que tenía que hacer era representar la obra que había redactado.” (p. 325).

reescribiendo en papeles que escondo en cada rincón de mi estancia una narración bastante parecida a la de ese primer cuaderno del que Klein me habló” p. 138) o a la corrección a la que somete a sus escritos (“De vuelta en el camarote, dedicas parte de la mañana a la corrección de tus dos primeros cuaderno y a la redacción del tercero” p. 201).

En cuanto a la localización temporal de la obra, en varias críticas y reseñas²⁴⁵ se apunta su carácter de obra distópica, lo cual es una de las múltiples conexiones con novelas como *Brave New World* de Aldous Huxley o *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick. Sin embargo, el concepto de distopía resulta en ocasiones un tanto discutido. A pesar de que los motivos de su aparición parecen claros²⁴⁶, su asociación con el referente resulta ser una cuestión más escurridiza. Observemos los diferentes tipos que Caelys establece:

²⁴⁵ Pozuelo Yvancos (2016) señala esta característica y propone además que también se esté abordando la ucronía. Por su parte, algunos miembros del jurado que le otorgó el premio Biblioteca Breve 2016 insisten en ello mientras que otros indican otras opciones: “Según advierte Clara Usón, no es una distopía al estilo de *Matrix* o *Terminator*, sino un relato de aliento kafkiano. Pere Gimferrer destaca la «autoridad expresiva» y prefiere calificar la obra ganadora de «ucronía», mientras que José Caballero Bonald, habla de fábula y alegoría.” (Doria, 2016). Por su parte, el mismo autor, ofrece su propia respuesta a la pregunta: “Cualquiera de esos calificativos le sienta bien a la novela. Hay sombras tutelares (Borges, Kafka, Lem) que admiten la perspectiva alegórica o en términos de parábola.” (Menéndez Salmón, 2016c).

²⁴⁶ “Enlightenment optimism respecting the progress of reason and science was now displaced by a sense of the incapacity of humanity to restrain its newly created destructive powers. From that time ideal societies have accordingly been more commonly portrayed negatively in dystopian rather than utopian form.” (Caelys, 2010, 107).

Like most other parts of *terra utopus*, however, the concept of dystopia has been much contested, many eutopias or ideal societies having dystopic elements and vice versa. Dystopias are often described as ‘conservative’, though they may in fact be sharply critical of the societies they reflect (...). Dystopia is often used interchangeably with ‘anti-utopia’ or ‘negative utopia’, by contrast to utopia or ‘eutopia’ (good place), to describe a fictional portrayal of a society in which evil, or negative social and political developments, have the upper hand, or as a satire of utopian aspirations which attempts to show up their fallacies, or which demonstrate, in B. F. Skinner words, ‘ways of life we must be sure to avoid’ - in the unlikely event that we can agree on particulars (2010, 107)

La visión de la obra de Menéndez Salmón es claramente crítica con respecto a la sociedad que refleja, aun más precisamente por ese final apocalíptico, escasamente esperanzado, quizás refundacional, que sirve de cierre. Incluso el título de la novela, que sigue la línea de la brevedad y nominalidad de relatos anteriores, hace que sea el protagonista. Es tal *Sistema*, al descontextualizarlo, el que se hace extensivo a cualquier espacio y tiempo, incluso el actual²⁴⁷. Ángel Galdón Rodríguez precisamente señala este equívoco, frecuente al parecer en análisis de obras distópicas:

In this way, it is surprising how dystopian plots are in many instances seen as a prediction, when authors are actually criticizing the present: it is us who they want to warn, who can change that result of events. Thus, dystopias, in spite of being fiction, are directly connected to the author’s present time in terms of society. (2014, 86)

²⁴⁷ “Si décadas atrás los Propios temían volar por los aires cada vez que tomaban un avión o subían a un vagón de metro, hoy temen verse reducidos a escoria segregada por el propio organismo social, desechos escupidos hacia las filas de los Ajenos debido a la penuria económica.” (p. 57), o “Ni las alambradas, ni los perros entrenados, ni las pistolas han podido contener a los Ajenos” (p. 165).

Esta definición concuerda perfectamente con la obra que ahora me ocupa. En ella hay cuatro épocas, explicitadas por la propia novela en sus primeras líneas (Protohistoria, Historia Antigua, Historia Moderna e Historia Nueva). La identificación es plausible en un primer momento, si bien más tarde se producen referencias que trastocan el posible paralelismo entre *nuestra* cronología y la línea ficticia que propone Menéndez Salmón como marco²⁴⁸, pero también como desembocadura de los procesos humanos que bien podrían ser los actuales. Parecería que, a partir de un momento indeterminado, se produce esa bifurcación y tuviésemos que aceptar o al menos tomar en consideración la propuesta que nos ofrece, como una de las múltiples que pudiesen ocurrir, pues no conocemos nuestro futuro como sociedad. A partir de entonces, sólo las imágenes (mayoritariamente artísticas²⁴⁹) establecerán vínculos de unión entre lo rigurosamente histórico y lo propuesto. Sin embargo, es necesario especificar que no se ofrece esta opción como un augurio simple, lectura quizás demasiado básica que podría producirse tras los episodios de carácter escatológico²⁵⁰ de los capítulos tercero y cuarto. Lo que en

²⁴⁸ Es importante que se expliciten las coordenadas espacio-temporales desde el inicio para fijar estos dos aspectos primordiales en la comprensión de la obra. A partir de ahí, es cuando puede modelar su propuesta y establecer comparaciones e incluso similitudes: “El Sistema antes era distinto: continentes, federaciones, países. Hoy, como queda dicho, es un mosaico de islas. Las guerras ideológicas han favorecido dicha fragmentación; las contiendas económicas la han acentuado.” (p. 13).

²⁴⁹ El mismo autor apela a citas textuales de numerosos escritores de su agrado a lo largo de la novela y los enumera una vez acabada la misma (p. 327).

²⁵⁰ En el análisis de *La noche feroz* he explicado las visiones apocalípticas que poblaban la novela. En aquel caso se efectuaban tales referencias a través de imágenes alegóricas porque no era verdaderamente el fin del mundo, sino el reflejo del tormento del protagonista. En cambio, en *El Sistema* se contempla la opción real de que el fin de la Humanidad pueda estar sucediendo o al menos un viraje excepcional, pero sin Juicio final que dote al ocaso del Sistema de trascendencia. Tanto es así que los símbolos bíblicos que

ocasiones resalta bien podría hallar su correspondencia en la actualidad²⁵¹. Las referencias a la historia actual tienen más que ver, en su identificación, con las críticas que se vierten que con el reconocimiento del periodo por sí mismo:

Felicidad, libertad o justicia son derechos que sólo pueden emanar de una seguridad previa.

El Narrador, que conoce a fondo la Historia Moderna, sabe que en esa época esta ecuación no siempre se respetó. A consecuencia de ello hubo guerras devastadoras, nacieron movimientos violentos que amenazaron con destruir toda idea de equilibrio, se produjeron revueltas que, amparándose en la defensa de determinadas convicciones, trajeron colapso y muerte. (p. 15)

Asimismo, son fácilmente reconocibles las referencias al flujo migratorio²⁵² que acecha a una *Realidad* que bien podría ser Europa. Sin embargo, el hecho de que el *Sistema* sea un archipiélago (p. 13) puede remitir a su aislamiento e incluso a su modo de defensa²⁵³.

aparecen (el Aurora es remedo del Arca de Noé, los prototipos humanos que crea el Sistema se llaman Adán y Eva...) se suman a otras tantas insignias culturales.

²⁵¹ Con respecto al juego entre presente y futuro, establece Galdón González: “This device is used to make the readers contemplate the scenery shown as a distant reality, so that we can judge its virtues unbiasedly.” (2010, 166)

²⁵² “A comienzos de la Historia Nueva, el Sistema definió una doble categoría: Los Propios, súbditos *de facto* y *de iure*, y los Ajenos, personas extrañas al conglomerado de islas, cuerpos residuales que las disputas ideológicas y económicas habían purgado.” (p. 15). Sí merece la pena señalar que, más adelante, ese grupo también denominado como “enemigos” (p. 15) conforman un grupo heterogéneo que amenaza al Sistema con un objetivo más cercano a su destrucción por el autoritarismo que simboliza que por la huida de una situación aciaga en su lugar de origen, por lo cual, la amenaza que representan en la novela podría ser de otro signo comparándose con el momento actual *real*.

²⁵³ Se señala al inicio de la novela que no siempre fue así: “El Sistema era antes distinto: continentes, federaciones, países. Hoy, como queda dicho, es un mosaico de islas. Las guerras ideológicas han favorecido dicha fragmentación.” (p. 13).

Realidad, como parte de ese conjunto, abunda en esa idea ya que “es una isla en forma de rectángulo casi perfecto. Su aspecto (...) hace fácil su defensa. Ello, sin embargo, no disuade a los Ajenos de intentar acceder a su territorio” (p. 15).

Del resto de la superficie sólo hay apuntes simples que señalan la confusión política del momento:

El mapa está acibillado por puntos negros, rojos, amarillos. Hay islas devastadas de cruces. El archipiélago es una pizarra herida por rayas verticales, tachones, signos interrogativos. Hay zonas de sombra donde se levantan los territorios Ajenos, fragmentos de vacío sin otra referencia que una vaga coordenada numérica, grandes extensiones de océano punteadas por islas diminutas, del tamaño de cabezas de alfiler, en las que ninguna cota señala un monte, ninguna carretera perfila una ruta, ningún nombre designa una capital, una comarca, un miserable villorrio. Sobre *Realidad* se distinguen varias exclamaciones; *Empiria* está encerrada en un círculo brillante, apasionado; distante y gigantesca, *Cronos* sobrevive desnuda. (p. 250).

No obstante, la isla protagonista es puesta en cuestión en varios aspectos de su significado. En primer lugar, como síntesis de aquello conocido de manera oficial por los integrantes de la misma. La incursión de lo circundante provoca el cambio de estilo y actitud en el narrador, que pasa de aséptico a comprometido. Ahí es precisamente cuando se desencadena la acción. Hasta entonces, para el mantenimiento de tal engranaje, tres artefactos eran precisos: la rutina²⁵⁴, la sistematización de la vida y la ataraxia²⁵⁵, las cuales conducen indefectiblemente a la alienación²⁵⁶. A cambio, lo que

²⁵⁴ “La jornada del Narrador discurre metódica. Se levanta muy temprano, en torno a las cinco de la mañana, se asea y hace gimnasia” (p. 16).

²⁵⁵ “También se pondera como un valor cierta indiferencia ante el sufrimiento. Se nace en casa, se vive en familia, se muere sin dolor.” (p. 14).

ofrece es protección: “la naturaleza del Sistema es la coerción; su objetivo, la seguridad. Las islas del Sistema han aceptado esa ecuación como indiscutible (...) Felicidad, libertad o justicia son derechos que sólo pueden emanar de una seguridad previa” (pp. 14-15).

En segundo lugar, los propios disidentes la conciben, junto con el resto del *Sistema*, como un negativo de aquello que el protagonista creía: “Es un modelo Ajeno. El Sistema contemplado desde el otro lado. El Sistema desde la oscuridad. Sólo que la oscuridad es aquí luminosa, el negro se ha convertido en blanco. (...) No olvide que la caída de Constantinopla fue para algunos la conquista de Estambul. Ése es el matiz decisivo.” (p. 253). A pesar de no haber tenido esto en cuenta, sí que, por su conocimiento de la Historia, parece comprender el perspectivismo al que aluden los Ajenos, porque forma parte de sus intereses personales y es uno de los vínculos que mantiene con el pasado, y gracias a los cuales es posible que se desencadene su transformación: “Al Narrador le es familiar la idea de Caída. Su pasión por la Historia Moderna le ha enseñado que la Caída constituye de hecho la piedra angular del progreso.” (p. 19). La vivencia de la misma, sin embargo, máxime a tal escala, lo acaba superando.

En tercer y último lugar, se puede entender esa “realidad” como puro simulacro, debido también al ya mencionado extrañamiento que ha ido *in crescendo* a lo largo de la

²⁵⁶ Es su apego a las Humanidades lo que le permite la vinculación con lo esencialmente humano (“Reconoce esa sensación no por haberla vivido antes, sino por haberla encontrado reflejada en alguna de las novelas que ha leído”, p. 46), ya que, por sí mismas, las emociones puramente humanas están desdibujadas (“Su mujer le habla de noche con una voz no muy distinta a la de los comunicados del Sistema. El cariño, como otra rutina combustible, que se alimenta del oxígeno de los días, consumiéndose en una llama sin belleza ni calor” p. 23).

obra: “— ¿Ha sufrido alguna vez una alucinación, Narrador? ¿Ha valorado alguna vez el hecho de que todo su mundo, su trabajo, sus amigos, incluso sus hijas, ni fueran otra cosa que simulacros? (p. 254).

Ante este progresivo extrañamiento requiere, evidentemente, la labor del Narrador, como señalaré, no es sencilla, y probablemente no lo sea la del propio Menéndez Salmón. La diferencia es que el autor es pretendidamente abstracto e indefinido mientras que su personaje no cuenta con esa ventaja.

XI.3. LA LITERATURA COMO REBELDÍA, REDENCIÓN Y CORDURA

Otra de las claves para que en el personaje se ejecuten todos esos cambios (desde su despertar de su alienación hasta su final suicidio) es la soledad²⁵⁷. Se necesita sin duda un personaje desligado de todo ámbito familiar (circunstancia que si bien en un principio es parcial debido a su labor de vigilante, se acrecienta con la toma de conciencia que va experimentando²⁵⁸). Además, su labor de Narrador, aquella que, por su nombre, parece destacar frente al resto de sus atributos, satisface esa ausencia de compañía y ese diálogo que, en muchos casos, no actúa como crónica, sino como diario personal que le permite reelaborar lo inconcebible de sus vivencias y por tanto le mantiene cuerdo. En este extremo, es discutible que la capacidad de adaptación del

²⁵⁷ La disidencia es causa y también consecuencia de la misma soledad. “Apenas dos días aquí y la presencia de estos hombres ya lo infecta todo. El Narrador añora su soledad. La Estación es una escuela de desafecto. Su diagnóstico es claro: misantropía, intolerancia al ser humano” (p. 25).

²⁵⁸ Tras la visión alegre de tres ballenas, la reacción de su familia al relatárselo le apena: “Su mujer y sus hijas no comprenden su entusiasmo. Las palabras golpean en el vacío. Como un niño triste, duerme más solo que nunca.” (p. 34).

personaje se produzca. Si bien en ningún momento deja de narrar, con su decisión final, a medio camino entre la no voluntad de participar en el futuro desarrollo de una nueva Humanidad y la incapacidad de soportar lo acontecido, declina continuar con su tarea. Esa es una renuncia personal que supone lógicamente el fin de la narración, pero muy probablemente también suponga que la misma no ha conseguido finalmente salvarlo.

El papel redentor de la literatura, aun con sus limitaciones, vuelve a proponerse como uno de los temas secundarios, tal como había aparecido en *La noche feroz*, ejemplo más evidente. Por ello siempre acompañará al protagonista y pese a que no lo libere, aliviará su recorrido, aportando sentido incluso a aquello que no lo tiene²⁵⁹:

Cuántas cosas estás descubriendo de ti mismo durante los últimos meses. Cuántas y qué profundas. Porque en este teatro por el que te mueves, en esta confusa danza entre lo verosímil y lo inverosímil, entre una historia novelada y una novela histórica, la conversión del Sistema en pieza narrativa, la captación de lo novelesco como material antropológico, es una experiencia tan hechizante como agotadora. (p. 224).

A su vez, el Narrador ofrece un producto literario estable, le aporta sentido y cordura precisamente al estructurarlo y darle entidad mediante las palabras. No siempre había sido así para el personaje: “El Narrador es un técnico del idioma. Acepta su uso como instrumento analítico antes que como recurso expresivo. Asume el triunfo de la racionalidad sobre la emoción, de la causalidad sobre la metáfora” (p. 54). Una vez que comprende que su camino hacia la disidencia está ya establecido, su escritura se

²⁵⁹ “Cuántas cosas estás descubriendo de ti mismo durante los últimos meses. Cuántas y qué profundas. Porque en este teatro por el que te mueves, en esta confusa danza entre lo verosímil y lo inverosímil, entre una historia novelada y una novela histórica, la conversión del Sistema en pieza narrativa, la captación de lo novelesco como material antropológico, es una experiencia tan hechizante como agotadora.” (p. 224).

adaptará a la transformación e intentará “forzar la trama del lenguaje para que exprese aquello que anhela ser expresado, reventar las costuras de la gramática, apurar las posibilidades de la semántica para extraer una visión destilada, radical, libre de la Estación, de *Realidad*, del Sistema” (p. 55).

La literatura aparece pues en su doble faceta, como recepción y como creación, trayendo a primer plano al mismo tiempo lo que en la Filosofía del siglo XX se denomina “limitación del lenguaje”²⁶⁰. Ambas vertientes provocarán reflexiones que se pueden establecer como una breve poética de Menéndez Salmón que glosa el texto. Ambas tendrán su papel libertador aun con imperfecciones²⁶¹, como antes ya mencionaba.

En cuanto a la recepción de la literatura y Humanidades en general, la actitud que domina en el *Sistema* es la de permisión, si bien está degradada (“Los saberes humanistas, el arte y la literatura se han convertido en antiguallas piadosamente toleradas²⁶²”, p. 22; “La literatura, en la isla, ha sido siempre una rama del folclore”, p.

²⁶⁰ La historia de la metafísica dejaba de lado el lenguaje en que se expresaba sin tener en cuenta su límite desde un punto de vista epistemológico.

Recuerda en este extremo a lo expresado por Zulma Mateos en *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges* (1998, 109): “(...) aceptada la arbitrariedad y la limitación del lenguaje, éste no sirve o no es eficaz como mediador entre el hombre y esa realidad trascendente. Por causa de nuestra limitada capacidad cognoscitiva, es *inalcanzable* lo trascendente e *inabarcable* la realidad en su conjunto”.

²⁶¹ “La escritura lo decepcionaba en su búsqueda de paz” (p. 316).

²⁶² Dice Menéndez Salmón: “El hombre sin memoria, sin filosofía y sin escritura no es nada. Como tampoco es nada sin tristeza, sin fatalismo, sin violencia y sin pasiones. Igual que hay un secuestro de lo político por lo económico y un secuestro de la libertad por la seguridad, hay un secuestro de los saberes humanistas en nombre de la utilidad, del más radical positivismo.” (2016c).

21)²⁶³. No se consideran en principio peligrosas y por eso se acepta que el Narrador las frecuente (también maneja libros de Historia) y se subraya el hecho de que acceder a ese tipo de saber o entretenimiento no es una actividad habitual ni demandada:

actividad a efectos prácticos inexistente en el Sistema desde las grandes persecuciones de la Historia nueva, pero que frecuente con una constancia no exenta de inconvenientes, tanto para su economía (las novelas no son fáciles de conseguir) como para su bienestar (en las novelas la vida es *siempre* distinta a la vida en Realidad) (p. 17)

Por otro lado, la creación de literatura implica otras dos vertientes: la insumisión (“La escritura es insubordinación”, p. 76)²⁶⁴ y la dificultad del proceso creativo en sí, máxime cuando aquello de lo que se intenta dar testimonio es prácticamente inenarrable²⁶⁵.

Alejado ya del orden del *Sistema*, de su familia y prácticamente de cualquier vínculo que lo relacione con su vida anterior, su amparo es el que le ofrece su obra y su labor, pues es lo único que ha sobrevivido al cambio:

tu privilegio, el hecho de ser un Narrador, alguien que cuenta historias, te protege de cosas que los fuertes y los sagaces, aquellos que son más inteligentes que tú, padecen. Porque contar ha

²⁶³ Ambas afirmaciones bien podrían corresponderse con el relieve que tienen saberes humanistas, arte y especialmente literatura en la sociedad española contemporánea.

²⁶⁴ “Yo creo que el escritor escribe porque no se conforma con las lecturas de la realidad que le llegan de las formas de discurso. Cada uno intenta proponer desde su práctica, un tipo de discurso alternativo, una especie de contrapoder desde el propio discurso.” (Menéndez Salmón, 2016f, 48).

²⁶⁵ “Se somete al lector a otra prueba, puesto que tampoco le es dado confiar en un Narrador que no sabe, carente de las claves de lo que cuenta.” (Pozuelo Yvancos, 2016) Así lo certifica la novela: “(...) el Narrador supo que, dondequiera que hubieran estado, no era probable que el lenguaje sirviera para expresar lo visto” (p. 305).

sido siempre privilegio de los débiles. Porque el dueño de la narración ha sido siempre un anciano, un enfermo, un loco, un inútil o un triste. Un Ajeno en un mundo de Propios (p. 230)

Frente a los insumisos, el *Sistema* cuenta incluso con sus propios mecanismos de recuperación de aquellos sujetos que, por diversos motivos, estando dentro del *Sistema*, se encuentran fuera de su influencia²⁶⁶. En la Academia del Sueño, ámbito que titula el segundo apartado, se pretende que los individuos que “necesitan volver a encontrar su lugar en el mundo” vuelvan a ser “recuperados para la finalidad del Sistema” (p. 117).

Para ello se sirven de la sustancia T29, que es utilizada “no sólo para impedir el sueño, sino para borrar los recuerdos cercanos” (p. 136). Sin embargo, durante algunos momentos de lucidez, el Narrador observa el efecto que ejerce en otros pacientes que han sido tratados durante mayor tiempo: “Aquel despojo bien vestido y alimentado era el quilómetro final (...) simulacro de hombre, escupido entre las ruedas de la química, una piltrafa, un fantasma, una cáscara de cacahuete” (p. 150).

Pero también el proceso de la narración supone un cuestionamiento de lo sucedido, más allá de la impostura o el estilo seleccionados “He leído en las páginas de este segundo cuaderno el nombre de Buena Muerte (...) Pero debo asumir que no sé quién es Buena Muerte, que un nombre tan simbólico me hace incluso dudar de su realidad. ¿Es Buena Muerte un fantasma de mi conciencia?” (p.137)²⁶⁷

²⁶⁶ Este mecanismo de control y recuperación es semejante al que aparece en *1984* de George Orwell (2001,162): “No se sabía lo que pasaba dentro del Ministerio del Amor, pero era fácil figurárselo: torturas, drogas, delicados instrumentos que registraban las reacciones nerviosas, agotamiento progresivo por la falta de sueño, por la soledad y los interrogatorios implacables y persistentes.” En *El Sistema*, sin embargo, el proceso se basa fundamentalmente en la química.

²⁶⁷ Pozuelo Yvancos (2016) se plantea en su reseña a la novela la posibilidad de que los personajes que rodean al protagonista sean muertos. La presencia de un personaje al que se llame Buena Muerte desde luego es desconcertante y podría tener relación con esa interpretación, si bien yo considero que su función

Debido en parte a ese cambio, y a la voluntad por parte del *Sistema* de que sea reversible, mediante el uso de medicamentos, se esfuerza en volcarse en la escritura (“Robo tiempo al tiempo y minutos a mi ocio para volcar negro sobre blanco cuanto recuerdo de mi pasado”, p. 138). No hay que entender esta circunstancia como una cuestión específica del personaje. Considero que también es una defensa por parte del autor de los lazos de la Humanidad con su pasado, siendo vínculos que él recuerda mediante alusiones continuadas a la mitología, especialmente la griega, que se ve ejemplificada a través de la figura de Ulises²⁶⁸:

En una época en la que el mito se confunde con los hechos, un rey disfrazado de porquero regresa a su reino (...) La violencia que lleva en su interior, la circunstancia de acudir a su casa para reapropiarse de su lugar bajo el sol de los hombres y de los dioses, hace que esa sensación ambivalente de pertenecer a los vivos y a los muertos, al recuerdo y al olvido, no lo incomode. Miles de años después, el Narrador carece de esa coartada del furor en la reconquista del reino. (p. 73)

Su tarea no está libre de obstáculos. Más allá de recoger mediante el lenguaje situaciones que escapan a toda lógica, la labor de relator también suscita reflexiones al respecto, independientemente de la naturaleza del testimonio. El estilo es una de ellas:

“La vida, que no escribe, que es verdadera y no verosímil, ignora las cuestiones de estilo. En su obra la continuidad es inexistente. Hoy te regala una sonrisa; mañana te

es la de abundar en la alegoría o incluso una reescritura del cuaderno por parte del Narrador una vez haya sido medicado con la sustancia T29.

²⁶⁸ Ulises es una de las alusiones al tema del viaje que se prodigan por toda la novela. Quizás sea porque “todas las naves sin la misma nave que recorre el rumor infinito del mar” (p. 197) o “Porque en el principio fue el viaje” (p. 319).

apuñala por la espalda” (p. 242); “Cómo narrar los acontecimientos de las últimas horas. Dos estrategias posibles: prosa exaltada o mirada entomológica, plétora o precisión” (p. 226). Finalmente, el Narrador sentencia: “*Hay que escribir y contar como si el destino último de lo que se escribe y cuenta fuera no ser leído, no ser escuchado*²⁶⁹” (p. 96).

Frente a la literatura, los gobernantes de *Realidad* y del *Sistema* en general parecen haber impuesto una nominalización que evita descifrar aquellos pilares de su organización (“son gramáticos ardientes, severos. En la isla, por ejemplo, el uso de la letra mayúscula es importante. Existe Consejo. Existe Ejército. Existe Rey.” p. 14). El protagonista explicará más tarde: “la Innombrable creó un lenguaje resonante y ambiguo, en apariencia lleno de significado pero huérfano de sustancia.”²⁷⁰ (p. 118). Esto sirve, como mencioné anteriormente, para incrementar el número de lecturas que tiene la obra, y también su carga simbólica. El olvido de la complejidad²⁷¹ entraña el abandono de la literatura y del arte en toda su extensión, de ahí que el protagonista sea uno de los elegidos para sobrevivir. Así se lo hace saber un miembro de la tripulación del *Aurora*: “— No podemos deshacernos de usted, Narrador. Usted es nuestra garantía

²⁶⁹ Las cursivas son del texto.

Ante la pregunta de si se compromete con esta máxima, Menéndez Salmón certifica: “Asumo la divisa citada como propia y me la aplico con gusto.” (Menéndez Salmón, 2016c). En cierta medida parece una consecuencia de la posición del artista moderno: para él el espejo de la antigüedad está roto y ya no escribe para la eternidad. En la posmodernidad ya no cabe ese objetivo y dada la naturaleza de esta novela es imposible saber para cuándo o quién escribe. No estaba de acuerdo con esta idea Umberto Eco (2012): “Se escribe para la eternidad, no para pasado mañana”.

²⁷⁰ Las mayúsculas anteriores (Ejército, Rey) hablan de orden y jerarquía mientras que la presencia de un lenguaje insustancial remite a Kafka y el vacío del lenguaje usado por la autoridad en *El proceso*.

²⁷¹ Tal es así, que se ha impuesto un idioma sistémico que “homogeneíza un vastísimo aparato de emociones, pensamientos e incluso actitudes” (p. 69).

de existencia. Usted es nuestro relato” (p. 249). Inmediatamente, sin embargo, alguien le contradice: “Ningún pasajero de este barco es insustituible.” (p. 249).

XI.4. EL ENIGMA DEL JUEGO

Simbólicas son también las referencias al ajedrez²⁷², que aparece como afición del narrador, así como remedo de incógnita a la que tiene que hacer frente en el Aurora. Estas menciones podrían ir más allá de sus aficiones y de sus recuerdos de una cultura pasada. En el caso de la partida que menciona en la página 19, (“reproduce en el tablero la Anderssen-Kieseritzky, la Inmortal de Londres, 1851”) también podría ser una referencia, no tanto a la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, que no contiene menciones a partida alguna, sino a la película basada en la obra, *Blade Runner*. En el film de Ridley Scott, dicha “Inmortal” representa el juego entre el replicante Batty²⁷³ y Sebastian, ingeniero genético que colaboró en su desarrollo bajo la dirección de Tyrell, responsable último de la creación de los replicantes. Tras conocer la negativa de Tyrell a extender la vida del replicante, éste mata a ambos científicos. El

²⁷² Según Roger Caillois, se categoriza dentro de los juegos “agon”:²⁷² “Todo un grupo de juegos aparece como competencia, es decir, como una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor. Por tanto, siempre se trata de una rivalidad en torno de una sola cualidad (rapidez, resistencia, vigor, memoria, habilidad, ingenio, etc.) que se ejerce dentro de límites definidos y sin ninguna ayuda exterior, de tal suerte que el ganador aparezca como el mejor en cierta categoría de proezas.” (1986, 43).

²⁷³ Ya que sólo es posible establecer la relación con la película, utilizo los nombres de los personajes tal como se los menciona en ella y no en la novela. Tal diferencia es también aplicable al resto de sus rasgos, acciones y comportamientos.

ajedrez sirve como excusa a Batty para tener acceso a su creador²⁷⁴ y en último término para afrontar su inevitable destino. El ajedrez es comprendido como alegoría de una oposición de fuerzas, incluso aquellas superiores. Quizás incluso, el falso equilibrio entre los jugadores, quienes, fuera de él, están en completa desigualdad de condiciones, siendo incluso uno de ellos dueño del destino o la vida del adversario. En la novela que ahora nos ocupa, el Narrador no tiene a un oponente delante. Si acaso menciona esta partida por algún motivo, es por la estrategia seguida por uno de los jugadores reales. Timothy Shanahan, en *Philosophy and Blade Runner*, explica:

Anderssen made bold sacrifices, giving up both rooks, a bishop, and finally his queen in order to checkmate Kieseritzky with just three remaining minor pieces. (...) Like pawns, replicants are considered to be of such little individual value that they can be sacrificed for the sake of those like Tyrell who dwell in kingly splendor far from ordinary people. (2014, 195)

La imagen del sacrificio de unidades menores de la estructura social es lo que realmente resulta interesante en la mención a esta partida mítica de casi dos siglos de antigüedad. Podría resultar una alegoría paradójica, puesto que la muerte de individuos indeterminados no parece suponer un problema para las instancias superiores, mientras que aquellos disidentes no parecen hallar ningún inconveniente en que algunos de los suyos caigan si con ello se facilita la consecución del objetivo²⁷⁵. Así, sacrificando piezas unos y otros, no queda más que continuar la partida y seguir hacia delante:

²⁷⁴ “The choice of a chess game to be the vehicle by which Batty seeks to meet his maker and thereby extend his life cannot be accidental insofar as it invites the viewer to relate *Blade Runner* to another classic cinematic meditation on life, death, God, and meaning: Ingmar Bergman’s *The Seventh Seal*. (...) Both are told that the salvation they seek is unobtainable.” (Shanahan, 2014, 194).

²⁷⁵ “El Narrador se ha acostumbrado a una rutina del movimiento que no precisa de aviones, barcos o trenes. Se traslada así por los sesenta y cuatro escaques del tablero en torbellinos de piezas y

Es probable que la T29 se haya cobrado en ellos el salario de un viaje sin retorno. Es probable que todos hayan llegado a ese punto desde el cual no es posible el regreso a las antiguas posiciones, del mismo modo que, en el juego del ajedrez, alcanzado cierto momento de la partida, en especial cuando uno de los contrincantes se ha embarcado en una combinación de ataque que exige el sacrificio de piezas, no se puede aspirar ya a nada que no sea la inmolación o el éxtasis (p. 164)

Sin embargo, no es la única referencia al ajedrez que aparece en *El Sistema*. Junto con otras artes que apasionan al protagonista y que parecen haber perdido popularidad o directamente rechazadas por el hombre como muestra de su desvinculación con la Historia pasada, se erige como símbolo de dificultad y complejidad, haciendo complicado el acceso a él:

Como la música —dice su padre—, el ajedrez le ha sido vedado a la mayoría de los hombres. (...) Jugar al ajedrez es muy sencillo; comprender el juego, *hacer* ajedrez, es casi imposible (...) Llevo treinta años jugando al ajedrez, pero aún no he comprendido nada. Ni siquiera el nombre de las piezas. (p. 85)

El juego en sí mismo, o la aleatoriedad y por tanto, falta de sentido, se puede ver reflejada en la figura desdibujada del *Dado*²⁷⁶. Origen de todas las órdenes, el hecho de ser nombrado así, refleja, por una parte, una indefinición que viene a sumarse a las

combinaciones, un álgebra de la inteligencia que no sucede sobre ningún espacio mensurable. No hay valles, ruinas, océanos. Solo existen desplazamientos letales o incruentos de figuras simbólicas aplicadas sobre un tapiz también simbólico. Las metáforas del juego son tantas que su importancia se contrarresta. El tablero es la Vida; el tablero es el Sistema; el tablero es el Viaje.” (p. 26).

²⁷⁶ “Núcleo desde el que emana el poder, se codifican las leyes, se dictan derechos y deberes. Se pronuncian palabras cuya sola mención provoca espanto: mutilación, horca, canibalismo” (p. 14).

previamente mencionadas, así como la falta de personas o grupos que tácitamente sean responsables del destino de *Realidad*, como si las altas esferas, aquellos que toman las decisiones, se escondiesen tras un objeto y fuesen anónimos para quienes que cumplen sus órdenes. Por otra, la noción de azar intrínseca del mismo elemento (frente, por cierto, a la complejidad del ajedrez²⁷⁷) redonda en lo fortuito del destino, no ya solo de la Humanidad en conjunto, sino de la propia trayectoria del protagonista de la obra, quien comienza trabajando para el *Sistema* y termina siendo uno de los pocos supervivientes, rebelión mediante.

El Dado, es además, fuente de numerosas hipótesis, desde la expresada por la Escuela del signo que determina que es “una metáfora de metáforas, un crisol que integra una serie de valores no muy distintos de los que a lo largo del tiempo habría reunido un concepto como Dios” (p. 141), pasando por la postura materialista de la Escuela del Peso, que defiende su existencia “física, tangible y efectiva” (p. 141) hasta la Escuela del Vacío que añade al concepto primero de metáfora su “entidad fantasmal, síntoma del arbitrio humano” (p. 141), sin olvidar que los Zahoríes²⁷⁸ piensan que ellos son el Dado (p. 144).

²⁷⁷ Sin embargo, aunque sea en el punto de partida, se asemejan: “Como el resultado del *agon* es incierto por necesidad, y paradójicamente debe parecerse al efecto del azar puro, dado que las oportunidades de los competidores en principio son lo más equilibradas posible.” (Callois, 1986, 50).

²⁷⁸ Tradicionalmente se ha venido llamando así a aquellas personas que creen tener la capacidad de encontrar agua subterránea con la ayuda de palos de madera. Ya el padre Feijoo (1676-1764), uno de los profesores más eminentes de la Universidad de Oviedo, en la que Menéndez Salmón estudió su licenciatura en Filosofía, lo recogía en su *Teatro Crítico Universal*: “La fábula de los que llamamos Zahoríes está en primer grado de parentesco con la de la Vara Divinatoria. Entrambas miran a lisonjear la codicia, pretendiendo descubrir las minas, y tesoros que cubre la tierra. Dase el nombre de Zahoríes a una especie de hombres, de quienes se dice que con la perspicacia de su vista penetran los cuerpos opacos; haciéndose de este modo patente cuanto a algunas brazas debajo de la tierra está oculto.” (1966, 39).

Además del ajedrez, hay un objeto similar que se le entrega al Narrador en el Aurora y que él concibe como un enigma. Catorce mil piezas blancas y negras y un tablero que se asemeja a un damero²⁷⁹. Incluso el niño parece centrado constantemente en su resolución. Tal elemento, denominado “Juego”, parece encerrar una clave esencial para el destino de los supervivientes a bordo del Aurora.

Como señalaba Lotman (1978, 86):

Es precisamente el juego, con su doble plano de conducta, con la posibilidad de colocar convencionalmente a la persona en situaciones, en realidades inaccesibles para él, lo que le permite hallar su propia naturaleza profunda. Adelantándonos un poco, señalaremos que esta misma misión, fundamental para el hombre, la realiza en una medida mayor el arte.

No obstante, la característica principal de este juego, dejando por un momento de lado su interpretación más profunda, ligada a su finalidad, es la ignorancia sobre el funcionamiento:

Junto al tercer cuaderno, el mellizo te ofreció un tablero doblado en dieciséis partes. Al desplegarlo, ante tus ojos apareció una superficie de ciento veinte centímetros de largo por ciento veinte centímetros de ancho. Con el tablero te entregó una gran bolsa de terciopelo que contenía las teselas del mosaico, pequeñas figuras de cartón de un centímetro cuadrado de superficie: catorce mil cuatrocientas piezas negras y blancas. Nada más. Ni instrucciones, ni pistas, ni reglas. (p. 204)

²⁷⁹ “Toda superficie con recuadros, losanges o rectángulos alternantes, en positivo negativo (blanco, negro) o colores distintos tiene relación simbólica con la dualidad de elementos que presenta una extensión (tiempo) y por ello con el destino. (...) La significación del damero concierne a las ideas de combinación, demostración, azar y posibilidad (...) y al esfuerzo por dominar lo irracional sojuzgándolo en una estructura dada.” (Cirlot, 1992, 163).

Tal parece ser la naturaleza de este acertijo que ni siquiera todos los integrantes de la expedición poseen el mismo modelo. “El mío es parecido, aunque circular.” dice el doctor Klein (p. 210). Además, las reacciones frente al enigma son variadas. Desde el mismo doctor, que, estaba caracterizado como un integrante perfecto del *Sistema* en un inicio ha completado un proceso, cíclico como su tablero, por el cual ha cambiado un dogmatismo por otro:

en su lógica se ha completado un círculo que lo ha sacado de un universo ideológico hasta conducirlo a otro. Puedes admirar cómo se ha adherido a una nueva forma de fe. (...) — Ya no me obstino en resolver el acertijo. Espero que otros lo hagan. Ahora soy un creyente. (p. 221)

Hay quienes reaccionan ante el Juego como la mujer que se suicida saltando por la borda. “El tablero la devoró” dice un componente de la tripulación (p. 212) equiparando en este caso la renuncia con la derrota ante un oponente, el Juego mismo.

Su resolución, que tiene lugar gracias al niño, remedo de mesías, y allí es cuando se confirman las sospechas del Narrador en cuanto a que la respuesta que supuestamente ofrece es una forma²⁸⁰. Por eso sorprende que finalmente se desvele, porque ni siquiera el Narrador contaba con ello (“Una forma que ninguna conciencia puede alcanzarse a representar. En realidad, un dios. La definición de un dios. Inabarcable. Inaprehensible. Impensable.”, p. 218). Tanto es así, que, a pesar de conocer el misterio, los personajes no saben qué hacer con ello: “—Lo hemos perseguido tanto, con tal ahínco; hemos

²⁸⁰ “La verdad del Juego debe de estar en otra parte. No en una gradación, una sucesión, una jerarquía, sino en una forma. Pronuncias la palabra: *forma*. Es una palabra antigua, fácil de aceptar y al tiempo compleja de definir, una de esas palabras que ha mantenido entretenidos a los filósofos del Sistema durante milenios. (...) Una forma, pues. Una forma escondida en el Juego” (pp. 215-216).

anhelado tanto este conocimiento, que ahora, después de que el niño nos lo ha mostrado, nos sentimos confusos. Felices, pero confusos.” (p. 263). La revelación de tal enigma, tampoco parece ser entonces tan reconfortante como se esperaba ni ofrecer un desenlace satisfactorio para los personajes, que se confiesan desconcertados ante lo que probablemente sea una verdad que los supere²⁸¹.

XI.5. EL FIN DEL NARRADOR

Debido a la decisión que toma al final de la obra, se impone la necesidad de introducir un narrador externo en el cuarto y último apartado para describir la parte más compleja (ya desde el subtítulo, “La Cosa” destaca por su indefinición). Escenario oscuro y apocalíptico, precisa probablemente un narrador que sea ajeno a lo sucedido para que resulte menos confuso, además de resultar necesario para dar testimonio del final del personaje.

²⁸¹ What do we mean by “understanding” something? We can imagine that this complicated array of moving things which constitutes “the world” is something like a great chess game being played by the gods, and we are observers of the game. We do not know what the rules of the game are; all we are allowed to do is to *watch* the playing. Of course, if we watch long enough, we may eventually catch on to a few of the rules. *The rules of the game* are what we mean by *fundamental physics*. Even if we knew every rule, however, we might not be able to understand why a particular move is made in the game, merely because it is too complicated and our minds are limited. (Feynman, 1995, p.24)

La tripulación llega por fin a tierra y un grupo recorre la Cosa, una de las sedes que oculta en su interior el proyecto máximo del *Sistema*: la creación de nuevos seres humanos. Así lo justifica el Forense, personaje que habita la Cosa y que explica la necesidad de nuevos prototipos humanos:

Nuestra fe en los modos de control ha resultado desproporcionada. Las formas vigentes de domesticación humana ya no son fiables. (...) De modo que quien debe ser abolido es el propio constructor. Lo que debemos estimular es otro prototipo. El nativo de un nuevo orden. Otro comienzo. Un segundo Génesis. (p. 309).

Se evidencia así la falta de éxito del *Sistema* y su deriva hacia otros métodos más drásticos, aunque a juzgar por el estado ruinoso de la Cosa y el suicidio del Forense que apunta que “el prototipo no está aquí. Éste es sólo el lugar donde se concibió, un banco de pruebas. No sé dónde lo están construyendo” (p. 310), queda en el aire la consecución del proyecto.

Finaliza el texto cumpliendo un presagio que se anunciaba en las primeras páginas:

El desarrollo exponencial del conocimiento ha conducido a un punto en que el conocimiento podría cesar. Mediante el conocimiento, el Sistema tiene en sus manos los instrumentos para su propia aniquilación y, con ella, para la aniquilación de todo conocimiento²⁸². (p. 39)

²⁸² “Estamos volviendo a ciertos atavismos. Se suponía que estábamos en un progreso constante, tanto en conocimiento como en valores, pero no es así. Es la paradoja del progreso. Y por eso la novela plantea abiertamente que, por primera vez en la historia de la Humanidad, el conocimiento se puede convertir en la llave que cancele toda posibilidad de seguir adelante. Es decir, el conocimiento está en disposición de destruirnos.” (Menéndez Salmón, 2016b)

Estamos pues presenciando el fin de una época, representado alegóricamente por *La lección de anatomía del doctor Tulp* (p. 162). Al igual que en el cuadro de Rembrandt, esta obra, también metafórica, es la autopsia²⁸³ de una época que muere:

El cuerpo que yace exánime y sin capacidad de réplica al alcance del escrutinio del doctor Tulp se parece demasiado a cualquiera de nosotros como para no sentir que todo cadáver es autorreferencial, un sujeto no destinado a engrosar los archivos de la histología o la craneometría, sino llamado a nutrir los combates de la retórica. (p. 162).

El pesimismo se instala como única realidad en un final que si bien en parte queda suspendido, supone de nuevo una advertencia de Menéndez Salmón hacia el progreso. Al igual que el “ángel de la historia” de Walter Benjamin (1970, 82), el protagonista, desafiando al optimismo del materialismo dialéctico, se ha visto impulsado por un progreso huracanado desde el pasado al presente, mostrando éstos una continuidad de desastres cuyo alcance desconocemos, y que conformarían la historia²⁸⁴ y en consecuencia, determinarían el futuro.

²⁸³ Recojo esta idea de la crítica de Francisco Solano (2006) quien la titula como “Autopsia antes del fin” a su crítica de la novela y así lo defiende en ella: “En efecto, El Sistema no es una distopía: es una autopsia.”

²⁸⁴ La misma imagen es recogida en *Medusa*: “Ubicuo como el ángel de Klee, que contempla con sus alas desplegadas las circunstancias del derrumbe de las obras humanas, ansioso por volar y a la vez cautivo del vendaval de la Historia, Prohaska está presente donde el acontecimiento se hace signo, síntoma, metodología del desastre: la caída de París, Saturno devorando los Países Bajos, los fiordos convertidos en mataderos, la Hélade de Leónidas, Píndaro y Platón sometida al *logos* del nuevo Emperador, la Operación Barbarroja a la conquista de la Asia bárbara y sus improbables límites son los mojones de una ingeniería arrogante.” (Menéndez Salmón, 2012b, 67).

XII. CONCLUSIONES

Tres constantes se establecen en esta trayectoria por la novelística de Ricardo Menéndez Salmón, las cuales protagonizan en mayor o menor medida cada una de las once novelas que he abordado: la incierta habitabilidad del mundo, los paliativos ante la tragedia, y la experiencia artística como fórmula imperfecta para aprehender éstas y otras certezas ineludibles.

Aunque en la introducción expuse el porqué del enfoque cronológico hacia la novelística y en él me reafirmo, bajo las tres categorías anteriores podría establecerse igualmente una clasificación imperfecta de las obras siguiendo un criterio temático que englobara aquellas que participaran de una forma más clara de alguno de los tres aspectos mencionados. La “trilogía del mal”, en este supuesto, se vería desbordada. El arte, tema capital en *La luz es más antigua que el amor* y *Medusa*, necesitaría de las reflexiones, a modo de golpes de poética, que habitan el resto de obras. *El Sistema*, ambicioso proyecto en todos los sentidos, se quedaría sola, como obra distópica que difícilmente emparentaría con el resto. Son sin embargo los diferentes tratamientos de las problemáticas humanas, revisitadas una y otra vez, los que dan unidad al conjunto, junto con el estilo y la forma.

De este modo, Menéndez Salmón no abandona la contundencia de la prosa que golpea la lectura mediante imágenes tan poderosas como los asuntos que aborda. En *La luz es*

más antigua que el amor, Bocanegra, uno de los muchos *alter ego* de Menéndez Salmón, destacaba por “su extraordinaria capacidad para la asociación inesperada.”(Menéndez Salmón, 2012a, 41), característica atribuible a estas novelas, dotadas de la potencia lírica necesaria para equilibrar mediante la emoción pasajes abiertamente ensayísticos.

El carácter híbrido de sus novelas no es territorio exclusivo del matrimonio entre la ficción y la no ficción. En novelas como *Derrumbe* la acumulación de escenas tiene matices claramente cinematográficos. En el caso de *Niños en el tiempo* o *La luz es más antigua que el amor*, las diferentes historias que entreteje ofrecen polípticos que muestran una misma realidad aperturando su complejidad. Son acaso ejemplos individuales de lo que quizás intente con el total de su obra: aportar cada una de las caras de un poliedro inacabable.

Además, dentro de las novelas conviven textos de diferente signo (diarios personales, informes burocráticos, biografías, defensas encendidas del arte y la escritura) no tanto llamando al perspectivismo, sino a la inaprehensibilidad del mundo, su complejidad y la constatación de que quizás no exista un *todo* que contar, aunque se persista en el intento.

Por este motivo, la metaficción apenas necesita justificaciones. De ella se vale cuando implanta narradores, y más aún cuando éstos están relacionados con el mundo de la escritura: correctores, amanuenses, biógrafos. El propio narrar es novelable, al igual que el por qué relatar o cómo hacerlo de una manera honesta, pese al fracaso que supone intentar contener dentro de la palabra realidades que están conformadas por tejidos ajenos a ella. Colabora Menéndez Salmón, de manera paradójica, a aumentar la entropía que intenta remediar como artista que es, como buscador de sentidos y organizador del caos. Así, toma una idea y la glosa hasta intentar agotarla.

En esa tarea defiende el poder de lo inventado, de lo manifiestamente ficticio. El papel de la recreación, ya sea de la infancia de Jesucristo en *Niños en el tiempo*, de parte de la biografía de Spinoza en *La filosofía en invierno* o de personajes inventados por él, como el misterioso Prohaska de *Medusa*, contará con una honestidad en su formulación de la que carecen otros discursos históricos susceptibles de ser parciales o manipulados. El poder entonces lo ostenta la palabra, que es el arma con el que cuenta para dar fe del caos del mundo e intentar, infructuosamente, mitigar el desconcierto vital de sí mismo y del hombre en general.

El arte en general se convierte en uno de los paliativos imperfectos que posee la humanidad para contrarrestar el empuje de la tragedia, inmanente al hombre. Es refugio de aquellos desahuciados existenciales, incluidos los representantes de la abyección, como Winter, villano de *Panóptico*, o de sus transmisores, como Prohaska en *Medusa*. Su imperfección reside en la incapacidad de contener un mundo que en la contemporaneidad se adivina especialmente escurridizo, volátil, ambiguo y brutal en la mayoría de los casos. Frente a todas las posibilidades, el autor elige la palabra, su capacidad significativa, su potencia innegable, sus posibilidades creadoras, la tabla de salvación que aparece en el instante mismo de nombrarla. El fracaso inherente a esta empresa no consigue que cese el empeño de usarla para nombrar el mundo, tal como es o como podría serlo. El objeto artístico es además polifónico como la propia realidad y su capacidad evocadora conlleva que los distintos poderes intenten circunscribir sus límites o incluso su pervivencia en el tiempo y con ella la del artista.

El amor se concibe como el otro paliativo esencial para el hombre. A menudo, tras los personajes abyectos se intuye o manifiesta una infancia desgraciada. Esta debacle afectiva bien desmonta la genealogía del amor trazada dando pie a la tragedia y

a la locura (*Derrumbe*, *Niños en el tiempo*), bien desencadena más abyección (*La noche feroz*, *Los arrebatados*). Su ausencia conlleva una instalación del mal en el interior de los ámbitos familiares y sociales cuya erradicación difícilmente se contempla, pues su capacidad expansiva es ilimitada. Al contrario que el amor, el mal adopta diferentes máscaras tras las cuales acaba, irremediabilmente, afectando al individuo, llámense guerra (*La ofensa*, *Medusa*), locura (*Panóptico*, *Niños en el tiempo*, *Derrumbe*), enfermedad (*La luz es más antigua que el amor*), o terrorismo (*El corrector*). Todas ellas producen una fascinación que facilita su pervivencia, su eterno nacimiento y desarrollo que indefectiblemente conduce a un viaje sin retorno a aquellos que osen emprenderlo.

Menéndez Salmón recurre precisamente a ese atractivo para explorar los diferentes caminos que efectúa el horror en su recorrido. La locura, sobre todo asociada a la cultura y a la inteligencia, como en el caso de *Panóptico*, funciona como inversión de lo establecido, o bien como forma lúcida de supervivencia ante un mundo que se ofrece desventrado por la pérdida de los seres queridos, como el concebido por Elena en *Niños en el tiempo* o Manila en *Derrumbe*. Refugio ambiguo, la enajenación ofrece una visión transparente, unívoca, a sus agentes, que son capaces de sobrevivir al horror integrándose en él, asumiendo su visión, desnaturalizándose pero permaneciendo vivos, sobreviviendo a base de pender eternamente sobre el dolor.

El terrorismo, fundamentalmente el expresado en *Derrumbe* y *El corrector*, explora la capacidad humana de ejercer el daño, el poder, al fin, de generar el caos, de integrarse en el sinsentido de la existencia siendo a la vez partícipe y agente del mismo. Ante él, como ante la guerra, la memoria jugará un papel fundamental. La necesidad de plasmar esa barbarie, la responsabilidad del hombre, activa o pasiva, encuentra su representante en *Medusa*. Espectador pasivo de la catástrofe humana del siglo pasado, su protagonista

se equipara a todos aquellos que ponen sus ojos sobre los derrumbes colectivos y permanecen impasibles. De ninguna manera esto supone que haya que apartar la mirada, que borrar los testimonios, sea cual sea su naturaleza, porque éstos son finalmente el recuerdo que podría, en el mejor de los casos, impedir la repetición de los mismos. La Historia, tan denostada como la falsa idea de progreso, contiene injusticias y olvidos que sólo el tiempo o la literatura son capaces de remediar. Cómo si no explicar el homenaje a Spinoza en *La filosofía en invierno*, o la defensa de los cuadernos del Narrador de *El Sistema* que probablemente sean los últimos escritos de un mundo postapocalíptico. Tomando al azar como único dios, la imperfección del mundo y de la existencia humana, el mal se configura como el triunfo de la extraña perfección que simboliza.

Acude en *La ofensa* a la Segunda Guerra Mundial, hito de la barbarie, para presentar un mal basado en una ideología que atenta contra el ser humano y que trivializa con la misma naturalidad sus acciones y la vida. Utiliza la Guerra Civil Española como trasfondo en *Los arrebatados* y *La noche feroz* para amparar la barbarie en el ámbito privado. Amplía los desmanes del siglo XX a Latinoamérica y Japón en *Medusa* haciendo de la abyección un escenario perpetuo y paralelo a la existencia, y por tanto, estableciendo el pesimismo ante el hombre, ante la vida misma que hace que se defiendan con mayor firmeza las claves de la supervivencia. La centuria pasada es síntoma del fracaso vital de un hombre que ha sido mutilado emocionalmente, que a menudo se describe como *desposeído*, *arrebatado*, *arrancador*, porque de su mano, que es al fin la mano de cualquier hombre presente, pasado o futuro, se han ejecutado las acciones más profundamente inhumanas que la Historia ha presenciado.

Se arriesga Menéndez Salmón en su última novela a proponer ya no el mal, sino la deshumanización del individuo como síntoma de un tiempo poshumano que nos

aguarda o que está ya produciéndose. La advertencia que supone incluye una conexión implícita, presente a lo largo de toda la novelística, de manera rizomática, entre pasado, presente y futuro y los individuos que en estos planos habitan. Dentro de estos *mundos dentro de mundos*, los escenarios posibles que Menéndez Salmón crea son igual de válidos que los nunca escritos o por escribir. Por eso, en lugar de recurrir directamente al ensayo, elige la ficción. Al inventar los personajes, en ocasiones arquetípicos o continentes de premisas, protagonistas al fin de novelas de ideas, sugiere, por extensión que ese carácter simbolice al hombre, esto es, el *hombre dentro del hombre*, premisa bajo la cual puede formular la advertencia y la crítica hacia una sociedad cada vez más carente de principios y fundamentos. Por ello, la ética tiene que ir acompañada de la estética, de un producto artístico que facilite la transmisión de una realidad de por sí cambiante que ignorada, obviada u oculta, no encuentra otra vía más contundente que la del arte, y especialmente la literatura para su representación.

XIII. BIBLIOGRAFÍA

Divido esta bibliografía según el siguiente criterio: en primer lugar, las obras del autor divididas por géneros, después aquella bibliografía acerca de él que haya sido citada o utilizada, y por último, las obras de carácter general consultadas o citadas para la realización de esta tesis.

XIII.1. OBRAS DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Novela

- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2001a) *Panóptico*, Oviedo, KRK Ediciones.
- , (2003a) *Los arrebatados*, Gijón, Ediciones Trea.
- , (2007a) *La filosofía en invierno*, Oviedo, KRK Ediciones, [1999]
- , (2009a) *La ofensa*, Barcelona, Seix Barral, Booket nº 2258, [2007].
- , (2010a) *Derrumbe*, Barcelona, Seix Barral, Booket nº 2287, [2008].
- , (2010b) *El corrector*, Barcelona, Seix Barral, Booket nº 2325, [2009].
- , (2011a) *La noche feroz*, Barcelona, Seix Barral, [2006].
- , (2012a) *La luz es más antigua que el amor*, Barcelona, Seix Barral, Booket nº 2471, [2010].
- , (2012b) *Medusa*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2015a) *Niños en el tiempo*, Barcelona, Seix Barral, Booket nº 2615, [2014].

—, (2016a) *El Sistema*, Barcelona, Seix Barral.

Relato

—, (1997) *Los desposeídos*, Oviedo, Principado de Asturias, Servicio de Publicaciones.

—, (2001b) “Todas sus pieles”, en *Dime que me quieres: II Certamen de Declaraciones de Amor*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

—, (2003b) “Los hinchas sublimes”, en *Historias de fútbol, días de mundial*, Marbella, Edinexus Multimedia.

—, (2005) *Los caballos azules*, Gijón, Ediciones Trea. [Contiene ocho cuentos, entre los cuales destaca el relato de 2003 que da nombre a la compilación, “Los caballos azules” (reeditado aparte por Alfabia en 2009), además de otros siete textos escritos entre 1999 y 2004: “El padre improbable”, “Los mares recuperados”, “Ruido de fondo”, “Ceremonia”, “El caso Abramavicius”, “El manuscrito Chiavistelli” y “Eternidad”.]

—, (2007c) “La grieta”, en *Trueno de aldabas*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

—, (2008a) “Vampiros en Weimar”, en *Drácula*, Madrid, 451 Editores, pp. 9-19.

—, (2009b) *Los caballos azules*, Barcelona, Alfabia, [2003].

—, (2010d) “La vida en llamas”, en *Siglo XXI: los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto.

—, (2010f) “Lo que dijeron”, en *21 relatos por la educación*, Madrid, Ediciones SM.

—, (2011b) “Vida de Henry J. Darger, pintor”, en *La herida oculta*, Barcelona, Principal de los libros.

—, (2011c) “Trayectoria de impacto”, en *Mi madre es un pez*, Barcelona, Libros del Silencio.

- , (2011d) *Gritar*, Madrid, Lengua de Trapo. [2007], [Contiene nueve cuentos: “La vida en llamas”, “El placer de los extraños”, “Gritar”, “Hablemos de Joyce si quiere”, “Las noches de terror de la condesa Bruni”, “El terror”, “Los ancestros”, “A nuestros amores” y “Para una historia privada de la literatura”.]
- , (2013a) “El bautismo de Cristo”, en *Narrando desde el Greco*, VV.AA., Barcelona, Lunwerg.
- , (2014g) “Todas las vidas”, en *Un centauro; Eternamente la ciudad eterna*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles.
- , (2015b) “Kafka en Bicicleta”, en *Diez bicicletas para treinta sonámbulos*, VV.AA., Madrid, Demipage.

Ensayo

- , (2004) “IncurSIONES en Tarkovski”, *Lateral: Revista de Cultura*, nº 117, 2004, p.131-146.
- , (2007d) *Travesías del mal: Conrad, Céline, Bolaño*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- , (2008b) *Consolación de la literatura*, Oviedo, Círculo Cultural de Valdediós.
- , (2008c) “Wallace Stegner: la vida es terrible y maravillosa”, prólogo a *En lugar seguro*, de Wallace Stegner, Barcelona, Libros del Asteroide.
- , (2008d) “Una aventura foucaultiana”, en *Paradigma: revista universitaria de cultura*, nº 6, p. 8, <<http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5336/men%C3%A9ndez%20salm%C3%B3n%20ricardo.pdf?sequence=1>>, [Consulta: 31 enero 2017].

- , (2008e) “Nombrar lo innombrable”, en *El Comercio*, 18-11-2008,
<<http://www.elcomercio.es/gijon/20081118/mas-actualidad/cultura/menendez-salmon-cientificos-aseguran-200811182116.html>>, [Consulta: 5 febrero 2017].
- , (2009c) “Los tres reinos”, en *Documentos CIDOB. Dinámicas interculturales*, nº 14, pp. 111-126.
- , (2009d) “Cuatro deslumbramientos”, prólogo a *Cuatro cuentos*, de Edgar Allan Poe, Oviedo, KRK Ediciones.
- , (2009e) “Conmemoración de la hez”, prólogo a *Coches abandonados (Chevy blues)*, de Javier Maqua, Oviedo, KRK Ediciones.
- , (2009f) “Prólogo”, en *¿Quién mató a Edgar Allan Poe?* de Edgar Borges, Barcelona, Grup Lobher.
- , (2009g) “El lugar de la epifanía”, prólogo a *Mitologías de invierno. El emperador de Occidente*, de Pierre Michon, Barcelona, Ediciones Alfabia.
- , (2010g) *Asturias para Vera (Viaje sentimental de un padre escritor)*, Madrid, Imagine Ediciones.
- , (2010h) “Apotheosis del conflicto” [comentario a *Enemigos*, de Chéjov], en *Chéjov comentado*, Madrid, Nevsky Prospects, pp. 178-200.
- , (2011e) “Apuntes para otra estética de la resistencia”, en *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*, Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.35-41.
- , (2011f) “Espiritual y bondadoso”, Prólogo a *Pushki, Tolstói, Chéjov. Tres tormentas de nieve*, de Aleksander Pushkin, Liev N. Tolstói y Antón Chéjov, Barcelona, El Aleph Editores.

- , (2011g) “Pintar con palabras”, en *El País*, 19-03-2011,
<http://elpais.com/diario/2011/03/19/babelia/1300497141_850215.html>
, [Consulta: 13 enero 2017].
- , (2012c) “Novelas como centauros”, [Intervención en las Jornadas sobre Tendencias Literarias Actuales celebradas en León en octubre de 2012],
<<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4395/RICARDO%20MEN%c3%89NDEZ%20SALM%c3%93N.%20NOVELAS%20COMO%20CENTAUROS.pdf?sequence=1>>, [Consulta: 12 enero 2017].
- , (2012d) “La raya del pelo de Frau Porgues”, prólogo a *Los mutilados*, de Hermann Ungar, Barcelona, 2012.
- , (2012e) “Los dignos”, prólogo a *Monasterio negro*, de Aladár Kuncz, KRK, Oviedo.
- , (2013b) “La tumba sin sosiego”, Prólogo a *Novienvre* de Luis Rodríguez, KRK, Oviedo, pp.9-27.

Poesía

- , (1998) *La soledad del grumete*, Ayuntamiento, Oviedo, Concejalía de Juventud.
[Reeditado por Cuadernos Cálamo en 2001.]
- , (2001c) *Konstantino Kavafis vierte lágrimas arcádicas*, Gijón, Cuadernos del Bandolero.

Teatro

- , (2000) *Las apologías de Sócrates: apoteosis en un acto con prólogo y epílogo*, Oviedo, Principado de Asturias, Servicio de Publicaciones.

[Aparecen en varias reseñas de las contraportadas de sus primeros libros los ensayos "El idiota en el supermercado" y "Crematorio bajo la clepsidra: la poética de Adolf Hitler", al igual que el poemario *Kindertotenlieder*, aunque no he encontrado las referencias bibliográficas correspondientes].

XIII.2. OBRAS SOBRE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

- ALONSO, Santos (2011) "Para hacernos más sabios", en *Revista de Libros*, nº 171, marzo 2011, <http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4905&t=artículos>, [Consulta: 13 enero 2017].
- AYALA-DIP, J. Ernesto (2010) "Tratado sobre la belleza", en *El País*, 02-10-2010, <http://elpais.com/diario/2010/10/02/babelia/1285978348_850215.html>, [Consulta: 13 enero 2017].
- , (2015), "Luminosa derrota", en *El País*, 23-10-2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/23/babelia/1445590327_627210.html> [Consulta: 31 enero 2017].
- BARRERO, Miguel (2010) "Ricardo Menéndez Salmón: el triunfo de la voluntad", en *Qué leer*, 26-11-2010, <<http://www.que-leer.com/10255/ricardo-menendez-salmon-el-triunfo-de-la-voluntad.html>> [Consulta: 15 abril 2011].
- BASANTA, Ángel (2007) "Gritar", en *El Cultural*, 20-12-2007, <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=22001>, [Consulta: 12 mayo 2011].
- , (2010) "La luz es más antigua que el amor", en *El Cultural*, 10-09-2010, <<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-luz-es-mas-antigua-que-el-amor/27778>>, [Consulta: 13 enero 2017].

- BELDA, Ismael (2014), “Weltschmerz”, en *Revista de Libros*, 01-04-2014,
<http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=361&t=blogs>
[Consulta: 31 enero 2017].
- CABALLERO, Marta (2010) “Las letras del 11-M, seis años después”, en *El Cultural*,
11-03-2010,
<http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/504024/Las_letras_del_11-M_cinco_anos_despues> [Consulta: 15 mayo 2011].
- CALVO REVILLA, Ana (2016) “La mirada desmitificadora de la Gorgona de Prohaska: *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Pasavento*, vol. IV, nº 1, pp. 159-175.
- CANDELORO, Antonio (2015) “El terror y la creación literaria. *Gritar* de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Violencia y discurso en el mundo hispánico: género, cotidianidad y poder*, Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak (coords.), Sevilla, Padilla, pp. 173-188.
- CATTANEO, Simone (2016) “*El Sistema*”, en *Tintas*, Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, nº 6, Milán, Universidad de Milán, pp. 151-153.
- CONTE, Rafael (2005) “Metamorfosis de los cuentos”, en *El País*, 08-10-2005,
<http://elpais.com/diario/2005/10/08/babelia/1128729021_850215.html>,
[Consulta: 14 febrero 2011].
- , (2007) “Una (estética) huella alemana”, en *El País*, 03-02-07,<http://www.elpais.com/articulo/narrativa/estetica/huella/alemana/elpepuculbab/20070203elpbabnar_2/Tes> [Consulta: 17 febrero 2017].
- , (2008) “El terrorismo globalizado”, en *El País*, 07-06-2008,
<http://www.elpais.com/articulo/narrativa/terrorismo/globalizado/elpepuculbab/20080607elpbabnar_11/Tes> [Consulta: 17 febrero 2017].

- COROMINAS I JULIAN, Jordi (2010) “El oficio de escribir: ‘La luz es más antigua que el amor’, de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Revista de Letras*, 8-12-2010, <<http://revistadeletras.net/el-oficio-de-escribir-la-luz-es-mas-antigua-que-el-amor-de-ricardo-menendez-salmon/>>, [Consulta: 13 enero 2017].
- , (2012) “Tras una estela europea: *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Revista de Letras*, 17-09-2012, <<http://revistadeletras.net/tras-una-estela-europea-medusa-de-ricardo-menendez-salmon/>>, [Consulta: 12 noviembre 2016].
- , (2014) “Niños en el tiempo”, en *Número cero*, 10-01-2014, <<http://numerocero.es/literatura/critica/ninos-tiempo/2131>> [Consulta: 31 enero 2017].
- CRUSAT, Cristian (2016) “*Ut pictura biographiae*. Max Aub y Ricardo Menéndez Salmón”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 793-794, pp. 162- 176.
- DORIA, Sergio (2016) “Ricardo Menéndez Salmón gana el Biblioteca Breve”, en *ABC*, 09-02-2016, <http://www.abc.es/cultura/libros/abci-ricardo-menendez-salmon-gana-biblioteca-breve-201602091315_noticia.html> [Consulta: 18 octubre 2016].
- ESTÉVEZ, Francisco (2013) “Ricardo Menéndez Salmón: *Medusa*”, en *El Imparcial*, 13-01-2013, <<http://www.elimparcial.es/noticia/116975/libros/ricardo-menendez-salmon-medusa>>, [Consulta: 16 abril 2016].
- ESTOFÁN, Cristina (2015) “Aproximación a los juegos autoficcionales de *La luz es más antigua que el amor* de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Recial*, vol. 6, nº 7, Universidad de Córdoba, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/11892/12236>> [Consulta: 28 enero 2017].

- FERNÁNDEZ, Laura (2016) “Fin de ciclo para la humanidad”, en *El Mundo*,
<<http://www.elmundo.es/cataluna/2016/02/09/56ba47cc268e3e96458b45c0.html>
> [Consulta: 28 enero 2017].
- FIORDALISO, Giovanna (2013) “Ricardo Menéndez Salmón, *Medusa*”, en *Orillas*,
Rivista d’Ispanistica, nº 2, Padua, Universidad de Padua, <
http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/24Fiordaliso_diariodeabordo.pdf>, [Consulta: 10 abril 2016].
- , (2015) “Arte, mito e historia en dos obras de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Lingue e Linguaggi*, nº 13, Università del Salento, <sibaese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/download/13766/13059>
[Consulta: 31 enero 2017].
- GÁNDARA, Alejandro (2014) “Niños en el tiempo”, en *El Mundo*, 05-03-2014,
<<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/escorpion/2014/03/05/ninos-en-el-tiempo.html>> [Consulta: 31 enero 2017].
- GARCÍA, Diana (2014) *La narrativa de Ricardo Menéndez Salmón*,
<<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4579/844866-1176407.pdf?sequence=2>>, Venecia, Università Ca’ Foscari, [Consulta: 20 enero 2017].
- GEA, Juan Carlos (2005) “Epílogo”, en *Los caballos azules*, de Ricardo Menéndez Salmón, Gijón, Ediciones Trea.
- GELI, Carles (2016) “El Biblioteca Breve premia una distopía que prevé la caída del sistema”, en *El País*, 09-02-2013,
<http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/09/actualidad/1455020095_024310.html> [Consulta: 18 octubre 2016].

- GUERRIERO, Leila (2012) “Los escritores y su primer libro”, en *El País*, 11-08-2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/09/actualidad/1344527856_447139.html>, [Consulta: 15 febrero 2017]
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2014) “La palabra como único equipaje”, en *El País*, 25-10-2015, <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/25/mexico/1445733932_133562.html> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2015) “La Biblia como materia prima”, en *El País*, 09-11-2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/05/babelia/1446726983_305798.html> [Consulta: 31 enero 2017].
- GORDO, Alberto (2016) “Ricardo Menéndez Salmón, ganador del Premio Biblioteca Breve 2016”, en *El Cultural*, 09-02-2016, <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Ricardo-Menendez-Salmon-ganador-del-Premio-Biblioteca-Breve-2016/8906>> [Consulta: 18 octubre 2016].
- LANÇON, Philippe (2012) “Artistes Associés”, en *Libération*, 7-11-2012, <http://next.liberation.fr/livres/2012/11/07/artistes-associes_858847> [Consulta: 10 enero 2017]
- MALDONADO, Lorena (2016) “Ricardo Menéndez Salmón, Premio Biblioteca Breve con una novela antisistema”, en *El Español*, 09-02-2016, <http://www.lespanol.com/cultura/libros/20160209/100990154_0.html> [Consulta: 29 enero 2017].
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2014) “La literatura reescribe el Nuevo Testamento”, en *El País*, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/02/actualidad/1396467200_979089.html> [Consulta: 31 enero 2017].

- MÁRQUEZ, Héctor (2010) “La rebeldía del talento en *La luz es más antigua que el amor*”, en *Mercurio*, nº 124, p. 33.
- MARTÍN, Rebeca (2011) “La recreación de tres mitos fantásticos en la narrativa española actual: Frankenstein, Drácula y el Hombre Lobo”, en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Geneviève Champeau, Jean-Francois Carcelen, Georges Tyras y Fernando Valls (coords.) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 166-184.
- MARTÍN BERNARDOS, Laura (2011) *La trilogía del mal de Ricardo Menéndez Salmón*, E-prints de la Universidad Complutense de Madrid.
<http://eprints.ucm.es/14016/1/Lauramartin_TFM_MULE_2011.pdf> [Consulta: 25 enero 2014].
- , (2014) “La poética de lo trágico en la obra de Ricardo Menéndez Salmón”, en *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*, Ricardo de la Fuente Ballester, Jesús Pérez-Magallón y Francisco Estévez Regidor (coords.), Valladolid, Verdelís, pp. 215-223.
- MÉNDEZ ABELLÁN, Virginia (2009) “*La ofensa*, de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Monteagudo*, nº 14, pp. 245-248.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2008f) Entrevistado por Paché Merayo, en *El Comercio*, 22-04-2008,
<<http://www.elcomercio.es/gijon/20080422/cultura/cuando-empiezas-quieres-mostrar-20080422.html>> [Consulta: 17 abril 2011].
- , (2008g) Entrevistado por Milo Krmpotic, en *Qué leer*, nº 134, pp. 86-87.
- , (2008h) “El mundo es una novela”, en *El País*, 12-07-2008,
<http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819550_850215.html>
[Consulta: 10 abril 2011].

- , (2009h) Entrevistado por César Inclán, en *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, nº 1, pp. 52-55.
- , (2009i) “Ricardo Menéndez Salmón: nuestra gran baza” [Entrevista sin autor señalado], en *Biblioasturias. Revista de la Red de Bibliotecas Públicas del Principado de Asturias*, nº 12, pp. 14-17.
- , (2010h) Entrevistado por Cristina Consuegra, en *Culturamas*, 7-10-2010, <<http://www.culturamas.es/blog/2010/10/07/%E2%80%9Cuno-de-los-problemas-del-escriptor-es-su-dificultad-para-generar-discurso%E2%80%9D/>>, [Consulta: 10 enero 2017].
- , (2010i) Entrevistado por Braulio Ortiz, en *Diario de Cádiz*, 01-12-2010, p. 55.
- , (2011h) Entrevistado por Blanca Durán, en *Granada hoy*, 29-11-2011, <<http://www.gradahoy.com/article/ocio/1126469/pesimismo/es/necesario/para-caminar/con/cierta/sensatez.html>> [Consulta: 17 julio 2013].
- , (2012f) Entrevistado por Moisés Mori, en *Biblioasturias*, 12-09-2012, <<http://www.biblioasturias.com/ricardo-menendez-salmon-la-literatura-es-un-intento-de-derrotar-al-tiempo/>>, [Consulta: 15 noviembre 2016].
- , (2012g) Entrevistado por Elena Hevia, en *El Periódico*, 12-09-2012, <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/dejar-constancia-del-horror-acto-etico-2202890>>, [Consulta: 15 noviembre 2016].
- , (2012h) Entrevistado por Jesús García Calero, en *ABC*, 13-10-2012, <<http://www.abc.es/20121013/cultura-libros/abci-medusa-menendez-salmon-201210101910.html>>, [Consultado: 14 noviembre 2016].
- , (2012i) Entrevistado por Benito Garrido, en *Culturamas*, 21-12-2012, <<http://www.culturamas.es/blog/2012/12/21/entrevista-a-ricardo-menendez-salmon-por-medusa/>>, [Consultado: 14 noviembre 2016].

- , (2014a) Entrevistado por Fernando Díaz de Quijano, en *El Cultural*, 09-01-2014, <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Ricardo-Menendez-Salmon-Mi-estilo-es-para-mi-tan-natural-como-respirar/5765>> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2014b) Entrevistado por Elena Hevia, en *El Periódico*, 22-01-2014, <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/ricardo-menendez-salmon-literatura-puede-cauterizar-dolor-3031550>> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2014c) Entrevistado por Antonio Fontana, en *ABC*, 31-01-2014, <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20140127/abci-cultural-m124-libros-entrevista-201401271057.html>> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2014d) Entrevistado por Javier Morales, en *Leer*, nº 250, pp. 39-40.
- , (2014e) Entrevistado por Jorge Salvador Galindo, en *Asturias diario*, 04-02-2014, <<http://www.asturiasdiario.es/web/?p=14562>> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2014f) Entrevistado por Javier Velasco Oliaga, en *Todo Literatura*, 23-10-2014, <<http://www.todoliteratura.es/noticia/697/entrevistas/entrevista-a-ricardo-menendez-salmon-autor-de-ninos-en-el-tiempo.html>> [Consulta: 31 enero 2017].
- , (2016b) Entrevistado por Alberto Gordo, en *El Cultural*, 01-03-2016, <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Ricardo-Menendez-Salmon-La-realidad-es-tan-veloz-que-termina-pisando-las-ficciones/8998>> [Consulta: 18 octubre 2016].
- , (2016c) Entrevistado por Sergi Doria, en *ABC*, 13-03-2016, <http://www.abc.es/cultura/libros/abci-ricardo-menendez-salmon-saberes-humanisticos-sido-secuestrados-nombre-utilidad-201603131508_noticia.html> [Consulta: 18 octubre 2016].

- , (2016d) Entrevistado por Miguel Barrero, en *ctxt*, 16-03-2016, nº 16,
<<http://ctxt.es/es/20160316/Culturas/4690/Ricardo-Men%C3%A9ndez-Salm%C3%B3n-El-sistema-literatura-pol%C3%ADtica-ficci%C3%B3n.htm>>
[Consulta: 19 octubre 2016].
- , (2016e) Entrevistado por Elena Hevia, en *El periódico*, 29-03-2016,
<<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/menendez-salmon-sistema-distopia-4982988>> [Consulta: 19 octubre 2016].
- , (2016f) Entrevistado por José Ignacio Fernández de Castro y José Parejo Mota, en
Ábaco, nº 89, CEES, Gijón, pp. 46-53.
- , (2016g) Entrevistado por Guillermo Busutil, en *Revista Mercurio*, nº 179, 03-2016,
<<http://revistamercurio.es/secciones/entrevista/ricardo-menendez-salmon-la-escritura-es-una-forma-de-conciencia-que-dialoga-consigo-misma-2/>>
[Consulta: 28 enero 2017].
- MOLLARD, Nicolas (2011) “Construcción y deconstrucción. Figuras ¿ejemplares? En cuatro relatos de Ricardo Menéndez Salmón”, en *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*, Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.300-317.
- , (2012) “Texto e imagen en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón (2001-2010”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 3, pp. 249-273,
<<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/125/121>> [Consulta: 31 enero 2017].
- MORA, Vicente Luis (2010) “Contraluces y dignidad sobre *La luz es más antigua que el amor*”, en *Quimera*, nº 325, pp.18-19.
- MORÁN, Gregorio (2007) “Un escritor pide la palabra”, en *La Vanguardia*, 03-02-2007, p.20.

- MORALES Javier (2014) “Todos los niños del mundo son en realidad nuestros hijos”, en *El asombrario*, 01-02-2014, <<http://elasombrario.com/todos-los-ninos-del-mundo-son-en-realidad-nuestros-hijos/>> [Consulta: 31 enero 2017].
- ORTIZ DE LANDÁZURI, Carlos (2015) “La historia sublimada de la mujer barbuda”, en *Letralia*, 05-08-2015, <<http://letralia.com/lecturas/2015/08/05/la-historia-sublimada-de-la-mujer-barbuda/>>, [Consulta: 13 enero 2017].
- PANIAGUA, Antonio (2016) “Menéndez Salmón dibuja un ‘tiempo poshumano’”, en *El Comercio*, 06-03-2016, <<http://www.elcomercio.es/culturas/libros/201603/06/menendez-salmon-dibuja-tiempo-20160306001605-rc.html>> [Consulta: 31 enero 2017].
- PERAL, Emilio (2007) “Entre el cielo y el suelo”, en *Revista de libros*, nº 130, p. 48.
- PÉRÈS Christine (2009) “Mensonge et manipulation dans *La noche feroz* (2006) et *La ofensa* (2007) de Ricardo Menéndez Salmón”, en MERLO Philippe (dir.), *Le créateur et sa critique I: manipuler et mentir*, Lyon, LCE-EA1853 et Presses Universitaires de Saint-Etienne, décembre 2009, pp. 89-102.
- POZUELO YVANCOS, José María (2009) “Ricardo Menéndez Salmón y su trilogía del horror”, en *Ínsula*, nº 753, pp. 14-17.
- , (2012) “*Medusa*, una ‘quest’ de Menéndez Salmón”, en *ABC*, 28-09-2012, <<http://www.abc.es/20120924/cultura-cultural/abci-cultural-medusa-menendez-salmon-201209241207.html>>, [Consulta: 15 de noviembre de 2016].
- , (2016) “Menéndez Salmón nos vigila”, en *ABC*, 23-03-2016, <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-menendez-salmon-vigila-201603231255_noticia.html> [Consulta: 10 octubre 2016].
- PRÁDANOS, Luis I. (2013) “Notas sobre terrorismo postmoderno, sistemas y novela española actual”, en *L’Erudit franco-espagnol*, nº 3, pp. 39-50,

- <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4359146.pdf>> [Consulta: 12 enero 2016].
- PUJANTE SEGURA, Carmen (2014) “El tiempo de Ricardo Menéndez Salmón”, en *Monteagudo*, nº19, pp. 291-295.
- RAMÍREZ, Elena (2007) “El porqué de los libros”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 681, pp.65-67.
- RIAÑO Peio H. (2010) “Escribir es una forma de hacer política”, en Público, 09-09-2010, <<http://www.publico.es/culturas/escribir-forma-politica.html>>, [Consulta: 13 enero 2017].
- , (2014) "Si me pagaran 30.000 euros por escribir la biografía de Messi, la haría", en *El Confidencial*, 14-01-2014, <http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-14/si-me-pagaran-30-000-euros-por-escribir-la-biografia-de-messi-la-haria_75803/> [Consulta: 31 enero 2017].
- RÓDENAS, Domingo (2014) “Donde no había esperanza”, en *El Periódico*, 08-01-2014, <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/donde-habia-esperanza-2990958>> [Consulta: 31 enero 2017].
- SANZ BARAJAS, Jorge (2014) “Niños en el tiempo, de Ricardo Menéndez Salmón: entre mares helados”, en *Razón y fe*, nº 1386, pp. 393-396.
- SANZ VILLANUEVA (2012) “Medusa”, en *El Cultural*, 05-10-2012, <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Medusa/31605>>, [Consulta: 16 abril 2016].
- , (2014) “La literatura como exorcismo”, en *Revista Mercurio*, nº 157, <<http://revistamercurio.es/lecturas/narrativa/la-literatura-como-exorcismo/>> [Consulta: 31 enero 2017].

- SCHIFINO, Martín (2008) “Símbolos”, en *Revista de Libros*, nº 142, 01-10-2008,
<http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=23&t=articulos>,
[Consulta: 17 febrero 2017].
- SENABRE, Ricardo (2007) “La ofensa”, en *El Cultural*, 25-01-2007,
<http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=19599> [Consulta: 17 abril
2011].
- , (2008) “Derrumbe”, en *El Cultural*, 19-06-2008,
<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23415/Derrumbe> [Consulta:
17 abril 2011].
- SERRANO LARRAZ, Miguel (2008) “*Derrumbe*, de Ricardo Menéndez Salmón: el
terror al alcance de todos”, en *Eclipse*, nº 11, pp. 47-52.
- SHERZER, William M. (2007) “Creación”, en *España Contemporánea*, tomo XX, vol.
1 p. 108, Columbus, Ohio, Universidad de Zaragoza-The Ohio State University.
- SINGER, Ariane (2014) “La parable de l’innomable de Ricardo Menéndez Salmón”,
en *Le Monde*, 18-02-2016, <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/02/18/la-
parable-de-l-innomable-de-ricardo-menendez-salmon_4867639_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/02/18/la-parable-de-l-innomable-de-ricardo-menendez-salmon_4867639_3260.html)>
[Consulta: 31 enero 2017].
- SOLANO, Francisco (2016) “Autopsia antes del fin”, en *El País*, 12-04-2016,
<http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/31/babelia/1459431015_115257.html
> [Consulta: 10 octubre 2016].
- STURNIOLO, Norma (2010) “El arte y el artista en *La luz es más antigua que el
amor*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 726, diciembre 2010, pp. 132-135.
- SUAU, Nadal (2014) “Niños en el tiempo”, en *El Cultural*, 10-01-2014,
<http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=33939> [Consulta: 31 enero
2017].

—, (2016) “El Sistema”, en *El Cultural*, 18-30-2016,

<<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-Sistema/37787>> [Consulta: 18 octubre 2016].

TIZÓN, Eloy (2014) “Niños en el tiempo”, en *El Cultural*, 07-02-2014,

<http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/34089/Ninos_en_el_tiempo> [Consulta: 31 enero 2017].

TOUTON, Isabelle (2009) “Terror y lenguajes en *Derrumbe* (2008) de Ricardo

Menéndez Salmón” en *A tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (eds.), Toulouse, Méridiennes, pp 387-397.

VALLEJOS MARES, Mariano (2016) *El mal como libertad: un análisis temático*

de La trilogía del mal de Ricardo Menéndez Salmón, [Trabajo de fin de grado publicado por la Universidad de Granada],

<<http://grados.ugr.es/literaturas/pages/acredita/tfgsob/>> [Consulta: 31 enero 2017].

VIVAS, Ángel (2010) “El lado híbrido y mestizo de Menéndez Salmón: El escritor

asturiano retorna con la novela ‘La luz es más antigua que el amor’”, en *El Mundo*, 02-11-2010, p. 42.

XIII.3 OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

ADORNO, Theodor (1975) *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, [1966].

AGUIRRE BAZTÁN, Ángel (1994) *Estudios de Etnopsicología y Etnopsiquiatría*, Barcelona, Marcombo.

- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1986) “Semiótica y antroponimia literaria”, en *Investigaciones Semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, CSIC.
- ARENDT, Hannah (1999) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, [1961].
- ARTETA, Aurelio (2010) *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza Editorial.
- AZANCOT, Nuria (2007) “La generación Nocilla y el Afterpop piden paso”, en *El Cultural*, 19-07-2007
<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso> [Consulta: 15 mayo 2011].
- BAQUÉS, Lorena (2007) *Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard*, Buenos Aires, Prometeo.
- BAROJA, Pío (1998) “El carbonero”, en *Cuentos*, Madrid, Alianza, [1966], pp. 32-33.
- BARROS GARCÍA, Benamí (2007) “Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/dedorus.html>> [Consulta: 15 enero 2012].
- BARTHES, Roland (1972) *Le Degré zéro de l'écriture*, París, Éditions du Seuil.
- , (1974) *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BAUDELAIRE, Charles (1991) *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Cátedra, Madrid, [1857].

- BAUDRILLARD, Jean (1998) *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, [1978].
- , (1991) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, [1990].
- BAYET, Jean (1984) *La religión romana: historia política y psicológica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, [1957].
- BENJAMIN, Walter, (1970) *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa. [1940].
- BENTHAM, Jeremy (1989), *El panóptico*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- BERNHARD, Thomas (1998) *Corrección*, Madrid, Alianza, [1975].
- , (2003) *Maestros antiguos*, Madrid, Alianza, [1985].
- , (2011) *El malogrado*, Madrid, Alfaguara, [1983].
- BERNSTEIN, Richard J. (2002) *Radical evil: a philosophical interrogation*, Cambridge, Polity Press.
- BERIAIN, Josetxo (2005) *Modernidades en disputa*, Barcelona, Anthropos.
- BILBENY, Norbert (1993) *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2010) *2666*, Barcelona, Anagrama, [2004].
- BORGES, Jorge Luis (2001) *Siete noches*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BOTERO BERNAL, Andrés (2007) “El culto a la muerte y al fuego como un referente comprensivo a la cultura y del Derecho: análisis de un ejemplo”, en *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, nº 16, pp. 55-70.
- BOOTH, Wayne (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Universidad de Chicago.
- BULL, Malcom (1998) “Introducción: para que los extremos se toquen” en *La teoría del Apocalipsis y los fines del mundo*, Malcom Bull (comp.), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-30.

- CAILLOIS, Roger (1986) *Los juegos y los hombres*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAMUS, Albert (1958) *Discours de Suède*, París, Gallimard.
- , (1985) *Le Mythe de Sisyphe*, París, Gallimard.
- CARLIER, Pierre (2005) *Homero*, Madrid, Akal.
- CARO BAROJA, Julio (1991), *De los arquetipos y leyendas*, Madrid, Istmo.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010) “El *Agnus Dei*” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº4, pp. 1-7.
- <<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37878.pdf>> [Consulta: 15 febrero 2013].
- CARVER, Raymond (1992) *Parece una tontería*, [*A Small, Good Thing*], en *Catedral*, Barcelona, Anagrama. [1983]
- CEBRIÁN, Juan Antonio (2007) *Psicokillers: perfiles de los asesinos en serie más famosos de la historia*, Madrid, Ediciones Nowtilus.
- CELA, Camilo José (1986) *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, [1942].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1999) *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Edhasa, [1932].
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1990) *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont, [1982].
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CITATI, Pietro (2006) *El mal absoluto: en el corazón de la novela del siglo XIX*, Galaxia Gutenberg, [2000].
- CLAEYS, Gregory (2010) “The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell”, en Gregory Claeys (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 107–132.

COHEN-SOLAL, Annie (2016) *Mark Rothko. Buscando la luz de la capilla*, Barcelona, Paidós.

COLMEIRO, José (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.

CONRAD, Joseph (2010) *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Cátedra, [1899].

CRUZ, Silvia (2017) “Narrar la muerte de un hijo en el siglo XXI”, en *El Español*, 04-01-2017,
<http://www.elespanol.com/cultura/libros/20170103/183232229_0.html>
[Consulta: 31 enero 2017].

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1995) *El Anti-Edipo (Capitalismo y esquizofrenia)*, Barcelona, Paidós, [1972].

DELPECH, François (2004) “En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore”, en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James S. Amelang (eds.), Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 99-131.

DICK, Philip K. (1997) *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*], Barcelona, Edhasa, [1968].

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1995) *El Anti-Edipo (Capitalismo y esquizofrenia)*, Barcelona, Paidós, [1972].

—, (2006) *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*, Madrid, Pre-textos, [1980].

DÍEZ, Luis Mateo (2006) *La piedra en el corazón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DOMENE, Pedro M. (2007) “La ofensa, Ricardo Menéndez Salmón”, en *La tormenta en un vaso*, 30-01-2007,
<<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2007/01/la-ofensa-ricardo-menndez-salmn.html>>, [Consulta: 13 abril de 2011].

- DOMÍNGUEZ, Atilano (1994) “España en Spinoza y Spinoza en España”, en *Spinoza y España. Actas del Congreso Internacional sobre “Relaciones entre Spinoza y España”*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.
- , (1995) *Biografías de Spinoza*, Madrid, Alianza Editorial.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor (1985) *Los demonios*, Barcelona, Bruguera, [1872].
- ECO, Umberto (1968) *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milán, Bompiani.
- , (2012) Entrevistado por Antonio Gnoli, en *Clarín*, 05-01-2012, <http://www.clarin.com/sociedad/eco-escribe-eternidad-pasado-manana_0_S1uDTdnwXe.html> [Consulta: 28 enero 2017].
- EUSKALTERM, (2009) *Banco terminológico público vasco* [online] <<http://www1.euskadi.net/euskalterm>> [Consulta: 20 enero 2013].
- ESPINO, Germán (2002) *Ensayos completos (1989 – 2002)* Tomo II, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- EZQUERRA GÓMEZ, Jesús (2014) *Un claro laberinto. Lectura de Spinoza*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza.
- FEIJOO, Jerónimo Benito (1966) *Teatro Crítico Universal*, vol. 2, Madrid, Espasa Calpe, [1729]
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007) *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Benerice.
- FEYNMAN, Richard P. (1995) *Six easy pieces: Essentials of physics explained by its most brilliant teacher*, Reading, Massachusetts, Perseus Books.
- FOUCAULT, Michel (1961) *Enfermedad mental y personalidad*, Buenos Aires, Paidós, [1954].

- , (1967) *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , (2001) *Los anormales*, Madrid, Akal, [1999].
- , (2003) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, [1975].
- , (2014) *Obrar mal, decir la verdad: Función de la confesión en la justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, [1981].
- GALDÓN RODRÍGUEZ, Ángel (2010) “Starting to Hate the State: The Beginning of the Character’s Dissidence in Dystopian Literature and Films” en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, núm. 3, Milán, Università degli Studi di Milano, pp. 166-173.
- , (2011) “Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías” en *Prometeica*, nº 4, Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Mar de Plata, pp. 22-43.
- , (2014) “Urban and Natural Spaces in Dystopian Literature Depicted as Opposed Scenarios” en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 85-100.
- GALIPAUD, Jean-Christophe y JAUNEAU Valérie (2012) *Au-delà d’un naufrage. Les survivants de l’expédition Lapérouse*, París, Actes-Sud Errance.
- GÁNDARA, Alejandro (2013) *Las puertas de la noche*, Madrid, Alfaguara.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1998) *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- GARCÍA-IBORRA, Juan (2007) *La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

- GARCÍA ORTEGA, Adolfo (2009) *El mapa de la vida*, Barcelona, Seix Barral.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique y CORTIJO OCAÑA, Antonio (2012) “De qué hablamos cuando hablamos de la noche”, en *eHumanista*, volumen 22, pp. viii-xxiii.
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*, París, Editions du Seuil.
- , (1993) *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, [1991].
- GERASSI, John (2011) *Entretiens avec Sartre*, París, Grasset.
- GIDE, André (1984) *Los monederos falsos*, Barcelona, Seix Barral, [1925].
- GÓNZALEZ ALCANTUD, José Antonio y BUXÓ REY María Jesús (1997) “De las ritológicas a la desconstrucción contemporánea del fuego”, en *El fuego: mitos, ritos y realidades*, José A. González Alcantud, María Jesús Buxó Rey (eds.), Anthropos, Granada, pp. 9 - 22.
- GOSCH, Carlos (2009) “El 11-M se abre paso en la literatura”, en *El Heraldo*, 09-03-2009,
<http://www.heraldo.es/noticias/el_abre_paso_literatura.html?p=1215480561>,
[Consulta: 15 mayo 2011].
- GOYTISOLO, Juan (2014) “Las antinovelas”, en *El País*, 01-12-2014,
< http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/27/babelia/1417090781_192501.html>
[Consulta: 10 abril 2015].
- GRAVES, Robert (1980) *Yo, Claudio*, Madrid, Alianza, [1934].
- GULLÓN, Ricardo (1950) “William Faulkner: Premio Nobel”, en *Ínsula*, nº 60,
consultado en < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/william-faulkner---premio-nobel-0/html/00e06666-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
[Consulta: 13 marzo 2017].

- , (1951) “La irrupción de la literatura norteamericana”, en *Ínsula*, nº 69, consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-irrupcin-de-la-literatura-norteamericana-0/html/00e08cd6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [Consulta: 13 marzo 2017].
- GUTHKE, Karl S. (1999) *The gender of death. A cultural history in art and literature*, Cambridge, University Press.
- HERRÁEZ, Miguel (2011) *Julio Cortázar. Una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés.
- HUXLEY, Aldous (1969) *Un mundo feliz*, Barcelona, Orbis. [1932].
- JAQUET, Chantal (2007) “Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y de Nietzsche”, en *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, nº 4-5 pp. Buenos Aires, pp. 47-52.
- KAFKA, Franz (1994) *El proceso*, Madrid, Cátedra. [1925].
- KUNDERA, Milan (1985) *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets. [1984].
- KRISTEVA, Julia (1988) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, Buenos Aires, Catálogos Editoria y Siglo XXI Editores.
- KUNZ, Marco (2009) “Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV, Santander, pp. 407-431.
- LABANYI, Jo (1997) “Adultery and the Exchange Economy” en *Scarlet Letters: Fictions of Adultery from Antiquity to the 1990's*, Nicholas White y Naomi Segal (eds.) Nueva York, St. Martin's Press, pp. 98-108.
- LEJEUNE, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*, París, Editions du Seuil.
- LEWIS, Matthew (1973) *The monk: a romance*, Londres, Oxford University Press, [1796].

- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1997) “El fuego: permanencias y variaciones enigmáticas”, en *El fuego: mitos, ritos y realidades*, José A. González Alcantud, María Jesús Buxó Rey (eds.), Anthropos, Granada, pp. 25- 40.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010) “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, en *Revista Signa*, nº 19, Madrid, UNED, pp. 273-292.
- LORAUX, Nicole (2004) *Madres en duelo*, Madrid, Abada. [1990]
- LOTMAN, Yuri (1978) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MALCOM, David (2002) *Understanding Ian McEwan*, Columbia, University of South Carolina Press.
- MCEWAN, Ian (2009) *Niños en el tiempo*, [*The Child in Time*], Barcelona, Anagrama. [1987].
- MALRAUX, André (1983) *La condición humana*, Barcelona, Planeta, [1933].
- MARTÍN GARZO, Gustavo (2003) *El lenguaje de las fuentes*, Madrid, Cátedra, [1994].
- , (2012), *Y que se duerma el mar*, Madrid, Lumen.
- MARTÍNEZ QUINTANAR, Miguel Ángel (2006) *La filosofía de Gilles Deleuze: del empirismo trascendental al constructivismo pragmático*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- MATEOS, Zulma (1998) *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos.
- MATO DÍAZ, Ángel (2010) “Las escuelas y los maestros de las primeras letras (Siglo XIX)” en *Magister, Revista miscelánea de Investigación*, nº 23, pp. 19-34.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000) *La autoficción en España*, Berna, Peter Lang.
- MOLINO, Sergio del (2013) *La hora violeta*, Barcelona, Mondadori.

- MORA, Vicente Luis (2015) “El arquetipo de los gemelos y su pervivencia en la narrativa española contemporánea”, en *La literatura hispánica a la luz del psicoanálisis*, Studi Ispanici, nº XL, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 195-222.
- MORO, Tomás (1999) *Utopía*, Madrid, Espasa Libros, Madrid. [1516].
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1989) *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, [1962].
- NEIMAN, Susan (2004) *Evil in modern thought : an alternative history of philosophy*, Princeton, Princeton University Press, [2002].
- NIETZSCHE, Friedrich (1981) *Ensayos*, Madrid, Aguilar.
- , (1997) *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, [1887].
- NÜNNING Ansgar (1998) “Unreliable narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitivnarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens” en *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Ansgar Nünning (ed.), Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 3-39.
- ÓNEGA, Sonsoles (2007) *Donde Dios no estuvo*, Madrid, Grand Guignol.
- ORWELL, George (2001) *1984*, Destino, Madrid. [1949].
- PARDO, José Luis (2007) *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PLATÓN, (1992) “Fedro”, en *Diálogos III*, Madrid, Gredos.
- PINEL, Vincent (2009) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Robinbook.
- RABINOWITZ, Peter (1977) “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”, en *Critical Inquiry*, nº 1, vol. 4, Chicago, Universidad de Chicago, pp. 121-141.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la lengua española* [online], 22ª ed. <<http://buscon.rae.es/draeI/>> [Consulta: 22 abril 2011].

- , (2014) *Diccionario de la lengua española* [online], 23ª ed.
<<http://buscon.rae.es/draeI/>> [Consulta: 10 enero 2017].
- RIESTRA, Blanca (2007) *Madrid Blues*, Madrid, Alianza.
- RHODES, Richard (2002) *Masters of Death: The SS-Einsatzgruppen and the Invention of the Holocaust*, Nueva York, Alfred A. Knopf-Random House.
- RIGGAN, William (1981) *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*, Norman, Universidad de Oklahoma.
- RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio (2002) *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Suplementos Er, Barcelona.
- RUIZ, Luis Manuel (2013) “El problema de Spinoza, Irvin D. Yalom”, en *La tormenta en un vaso*, 15-05-2013,
<<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2013/05/el-problema-de-spinoza-irvin-d-yalom.html>>, [Consulta: 15 febrero 2017].
- RULFO, Juan (2005) *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ FERLOSIO (1974) *Las semanas del jardín*, vol. 2, Madrid, Nostromo.
- SASTRE, Alfonso (1987) *Escuadra hacia la muerte; La mordaza*, Madrid, Castalia, [1954].
- SAVATER, Fernando (1985) *Instrucciones para olvidar el “Quijote” y otros ensayos generales*, Madrid, Taurus.
- SHAKESPEARE, William (1999) *Macbeth*, A. R. Braunmuller (ed.), Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHANK, Gerd (2004) “Nietzsche’s Blond Beast”: On the Recuperation of a Nietzschean Metaphor” en Christa Davis Acampora y Ralph R. Acampora (eds.) *A Nietzschean bestiary: becoming animal beyond docile and brutal*, Maryland, Rowman and Littlefield Publishers.

- SCHOENBERG, Shira (2011) *Reinhard Heydrich (1904-1942)* en *Jewish virtual library* <<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/Heydrich.html> > [Consulta: 23 marzo 2011].
- SCHULZ, Bruno (1986) “Sanatorio bajo la clepsidra”, en *Sanatorio bajo la clepsidra*, Barcelona, Montesinos, [1937].
- SCOOT, Ridley (2007) *Blade Runner. The Final Cut*. [Película] Estados Unidos, Warner Bros [1982].
- SHANAHAN, Timothy (2014) *Philosophy and Blade Runner*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SHELLEY, Mary W. (2007) *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra Letras Universales, [1818].
- SILVA, Lorenzo (1997) *La flaqueza del bolchevique*, Barcelona, Destino.
- SOBEJANO, Gonzalo (2009) “Novela y metanovela en España”, en *Ínsula*, nº 512-513, pp. 4-6, 1989, consultado en <[350](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-metanovela-en-espaa-0/html/0216a61c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_>, [Consulta: 12 mayo 2016].</p><p>SPINOZA, Baruch (1975) <i>Ética</i>, Editora Nacional, Madrid, [1677].</p><p>—, (2005) <i>Ética demostrada según el orden geométrico</i>, México, Fondo de Cultura Económica, [1677].</p><p>STEWART, Matthew (2007) <i>El hereje y el cortesano</i>, Barcelona, Buridán.</p><p>STOKER, Bram (2006) <i>Drácula</i>, Madrid, Cátedra Letras Universales, [1897].</p><p>SWIFT, Jonathan (1981) <i>Meditaciones sobre el palo de una escoba; La cuestión irlandesa</i>, Madrid, Legasa [1720].</p><p>TODOROV, Tzvetan (2009) <i>La memoria, ¿un remedio contra el mal?</i>, Barcelona, Arcadia.</p></div><div data-bbox=)

UMBRAL, Francisco (2015) *Mortal y rosa*, Barcelona, Planeta. [1975].

VV.AA. (1996) *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*, José Paulino Ayuso (ed.), Madrid, Castalia.

VV.AA. (2008) *Le mystère Lapérouse ou le rêve inachevé d'un roi*, Mikaël Ferloni (ed.), París, Édition de Conti.

VÁSQUES ROCCA, Adolfo (2006), “Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarró de la carne”, en *Arte, individuo y sociedad*, nº 18.

VOLPI, Franco (2007), *El nihilismo*, Madrid, Siruela.

YOURCENAR, Marguerite (2005) *Memorias de Adriano*, Madrid, Edhasa, [1951].

SUMMARY

THE NOVELISTIC OF RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN (1999-2016)

Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971) is a Spanish writer who has written eleven novels: *La filosofía en invierno* (1999), *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003), *La noche feroz* (2006), *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009), *La luz es más antigua que el amor* (2010), *Medusa* (2012), *Niños en el tiempo* (2014) and *El Sistema* (2016). He first became known for his so-called “evil trilogy”, named after *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009), whose common link was abjection. I analyzed them for my Master’s Thesis under the same title, which had been created by the literary criticism and accepted by the author himself thus obviating the previous works where evil was also present. However, the amount of studies and bibliography about the novels and the author were scarce at that time and were focused almost exclusively on the main issue because of its particular attractiveness and sometimes leaving aside other commonplaces which were and still are essential for an accurate interpretation of Menéndez Salmón’s thematic and stylistic codes.

The purpose of this Thesis is to inquire into the keys that shape Ricardo Menéndez Salmón's novels until now, including previous works and the rest of the novels up to the present day. The short stories have been excluded despite harbouring the same issues or even obsessions, in order to follow a chronology that allows establishing a clearer path along his narrative.

Nevertheless, it is to be expected that the writer keeps on developing at least the lines that he has followed so far which I announce in here, so the nature of this Thesis is conscientiously and auspiciously unfinished. The intention is also to proceed along all these novels to define the evolution of the commonplaces and asserting, at the same time, each novel's inner world, characters, meanings and particularities.

Due to the success after the termed "evil trilogy", some of the author's previous novels were rescued or reprinted afterwards. Some other works belonging to the stage of initiation, remain almost unknown by the literary criticism and readership.

This Thesis contains all of them without exceptions because each one is necessary to get an overall picture of the writer's novelistic. Even the first ones, in spite of their incipient quality, hold great intellectual, formal, narrative and stylish forcefulness which will be perpetuated in subsequent novels. Hence the importance of providing a chronological approach rather than thematic, which would lead to a partial analysis considering that the essential issues alternate their positions between the foreground and background but they never vanish completely.

Three constants lay the foundation of Menéndez Salmón's novels: the uncertain livability of the world, the palliatives against tragedy and the artistic experience as an imperfect way to understand these and other unavoidable truths.

In so doing, the writer does not abandon the powerful expression of his prose which strikes the reading by using strong images to represent the matters he inquires into that are used as a device, thanks to their rhetorical power, to find the balance between emotion and multiple essay-style passages. Such hybrid nature reflects not only the coexistence between fiction and nonfiction but also signs the presence of texts in a variety of genres (personal diaries, bureaucratic reports, biographies...). This aspect indicates perspectivism and more poignantly asserts the inapprehensibility of the world, its complexity and the verification that Hegel's maxim, "The truth is the whole", is no longer feasible. Maybe the world cannot be told but Menéndez Salmón indicates the need to aim for. This is why metafiction does not require justifications. The author uses writer protagonists as intermediaries, because writing is narratable too, despite the failure it implies. As an artist, he tries to solve the entropy he observes by means of literature, because he strongly believes in it as a tool to understand life. Hence, he takes an idea and explores it until it is almost drained, but, paradoxically, he contributes to create more entropy by doing so. To carry out this task, he makes use of the overtly fictitious, not just in plots but also in the rewriting of historical characters' lives, as Baruch Spinoza (*La filosofía en invierno*) or Jesus Christ (*Niños en el tiempo*), or his own character's biography, as Prohaska, main character in *Medusa*. The honesty of his formulation stands out from others discourses that are suspected to be biased or manipulated. In short, the power of words is the weapon which he uses to witness the chaos and try, unsuccessfully, to mitigate life's bewilderment.

Literature and arts in general become one of the imperfect palliatives that humankind possesses to fight tragedy, which is understood as inherent to life. Those two shelters are useful to every man, including the evil ones.

Love is another of these remedies, above its flaws. Unhappy and unfortunate childhoods lead to future abominations. The emotional debacles resulting from the destruction of the genealogy of love breed tragedy and insanity (*Derrumbe*), and trigger more abjection (*La noche feroz*). Lack of love involves settlement of evil inside the family or community sphere and fateful consequences, because the eradication of evil is a chimera due to its limitless expansion capacity.

Evil, as opposed to love, adopts different masks behind which it affects inevitably the individual, such war (*La ofensa*) madness (*Panóptico*), illness (*La luz es más antigua que el amor*), or terrorism (*El corrector*). Every of them causes, at the same time, a remarkable fascination which facilitates its continuity, its eternal birth and development and lead to the daring ones to a journey with no return.

Menéndez Salmón takes advantage of this attraction to explore the different ways horror executes itself along its route. Madness, especially associated to intelligence (*Panóptico*) is showed as an inversion of the established order but also as a lucid way of survival in face to a world which is no longer the place the character believed it was. Thanks to the so-called mental illnesses, some characters are allowed to survive to evil by integrating themselves into it, assuming its point of view, losing their essences but keeping themselves alive.

Terrorism, especially present in *Derrumbe* and *El corrector*, explores the human capacity to spread terror, generate chaos and be part of the absurdity of life by becoming an agent of abjection.

One of the solutions that Menéndez Salmón proposes to face the spread of evil is the preservation of the memory, which plays a significant role to capture the brutality and to remember the responsibility of humankind because this is needed to be reminded not to

repeat the same mistakes in the future. History is seen as containing a false idea of progress and injustices faded into oblivion that just time and arts would be able to solve. Last century is a symptom of the stunning failure and defeat of humankind, of a society who has been emotionally mutilated. This circumstance allowed and allows the existence of the most inhumane actions, used as warnings of a post-human age which may have started yet. This is why rhetoric is placed at the service of the alarm that Menéndez Salmón evokes, which needs a powerful mean to be transmitted as they are the arts and specially literature.

RESUMEN

LA NOVELÍSTICA DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN (1999-2016)

Ricardo Menéndez Salmón (1971) es un escritor español que ha escrito once novelas hasta el momento: *La filosofía en invierno* (1999), *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003), *La noche feroz* (2006), *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009), *La luz es más antigua que el amor* (2010), *Medusa* (2012), *Niños en el tiempo* (2014) y *El Sistema* (2016). Empezó a ser conocido por crítica y público a raíz de la aparición de su llamada “trilogía del mal”, título que engloba *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), y *El corrector* (2009), cuyo vínculo es la abyección. Analicé estas tres obras para mi Trabajo Fin de Máster bajo la misma denominación, que había sido creada por la crítica y aceptada por el propio autor, aunque obviaba obras previas donde el mal estaba también presente.

La cantidad de estudios y bibliografía al respecto, ya fuese sobre la obra o el autor, era escasa en aquel momento y se basaban casi exclusivamente en el tema central por su particular atractivo, el cual dejaba de lado otros aspectos importantes que eran precisos para una correcta interpretación de la temática y los códigos estilísticos de Menéndez Salmón.

El propósito de esta Tesis es investigar en esas claves que perfilan las novelas de Ricardo Menéndez Salmón hasta la actualidad, incluyendo novelas de su primera etapa y las últimas publicadas. Los relatos han sido omitidos en este estudio, a pesar de presentar temáticas similares, si no obsesiones, para poder trazar una cronología que permita un estudio de la evolución de su novelística.

Sin embargo, es esperable que el escritor continúe desarrollando estas líneas, y por tanto la naturaleza de esta Tesis es consciente y felizmente inacabada. La intención es proceder a lo largo de las once obras para definir la trayectoria y los lugares comunes apoyándome, al mismo tiempo, en cada una de ellas, indagando en los mundos, personajes, significados y particularidades que presentan.

Debido al éxito de la denominada “trilogía del mal”, algunas novelas anteriores a ella fueron rescatadas mediante la reedición. Algunas otras, quizás por su incipiente calidad, pertenecen casi desconocidas para crítica y público.

Esta Tesis se ocupa de todas ellas sin excepciones, porque cada una es necesaria para aportar un paisaje general de la novelística del autor. Incluso las primeras contienen la misma potencia intelectual, formal, estilística y narrativa que perpetúan novelas posteriores. De ahí la importancia de servirme de un orden cronológico y no temático, pues este último llevaría a un análisis parcial, dado que, además, los temas fundamentales alternan sus posiciones entre el primer y el segundo plano, pero nunca se desvanecen.

Las constantes en las que reposan las novelas de Menéndez Salmón son la incierta habitabilidad del mundo y los paliativos ante esta constatación, fundamentalmente el arte, y dentro de él, la literatura, que supone una forma imperfecta de comprender el mundo y las verdades esenciales que encierra.

En este propósito, el escritor no abandona una retórica poderosa que golpea la lectura a través de fuertes imágenes que ayudan a transmitir los problemas que trata y que suponen un equilibrio entre la emoción y su tendencia evidente hacia el ensayo.

Esta naturaleza híbrida no la muestra únicamente la coexistencia entre ficción y no ficción, sino que también está representada por la presencia de textos de diferente género (diarios personales, informes burocráticos, biografías...). Este punto indica, por supuesto, perspectivismo, pero también, y más contundentemente, la inaprehensibilidad del mundo, su complejidad inherente y la constatación de que ya no hay un todo que relatar, enfrentándose así al pensamiento hegeliano. A pesar de que el mundo ya no pueda ser contado, Ricardo Menéndez Salmón enuncia repetidamente la necesidad de hacerlo, a pesar del fracaso que supone. Por ello la metaficción no necesita ser justificada.

El autor utiliza en numerosas ocasiones protagonistas narradores, amanuenses, porque la narrativa es también materia novelable. Como artista, intenta, a través de su interpretación de la realidad, paliar la entropía del mundo, a pesar de que sabe que con su producción añade más contenido y por tanto la aumenta. No renuncia, sin embargo, a la literatura porque es el arma que enarbola para entender la vida y escapar de su sinsentido. Por ello toma las ideas, sus temas, e intenta agotarlos, explorarlos desde diferentes ópticas. Para llevar a cabo esta tarea, utiliza la abiertamente ficticio, ya sea la reescritura de la biografía de personajes históricos como Spinoza (*La filosofía en invierno*) o Jesucristo (*Niños en el tiempo*) o de supuestos personajes reales que él inventa, como el Prohaska de *Medusa*.

La honestidad con que formula estas narraciones aporta paradójicamente una dosis de realidad que hace que predominen sobre discursos que se considerarían históricos pero que no necesariamente son completamente verdaderos.

En pocas palabras, el poder de la palabra es defendido como modo de testimoniar el caos y de aligerar la carga de la existencia, sirviéndose si es necesario de la formulación artística, más sincera que la pretendidamente real.

El arte se concibe como refugio contra la tragedia, incluso para los personajes abyectos.

El amor es el otro remedio, a pesar de su imperfección. Así, infancias desafortunadas o desgraciadas conducen a futuras abyecciones. Las debacles emocionales resultantes, encadenadas unas con otras, rompen la genealogía del amor, la única capaz de hacer frente a la genealogía del mal, y la locura y el mal se desencadenan, siendo, en este caso, imposibles de parar, ya que el horror, una vez comenzado, tiene una capacidad expansiva ilimitada.

Las máscaras que el terror adopta, que afectan inevitablemente al individuo, son la guerra (*La ofensa*), la enajenación (*Panóptico*), la enfermedad (*La luz es más antigua que el amor*) o el terrorismo (*El corrector*). Cada una de ellas presenta una fascinación que facilita su continuidad y pervivencia, conduciendo a aquellos atrevidos que han decidido, consciente o inconscientemente, a un viaje de imposible retorno.

Menéndez Salmón aprovecha esta atracción para explorar las diferentes facetas que el mal ejecuta en su desarrollo. La locura se enfoca como una inversión del orden, pero también como un medio a través del cual se opta por una visión espantosamente lúcida de la realidad que hace que el personaje continúe con vida dentro de un mundo que ya no es el que concebía antes. Por eso algunos de ellos son capaces de sobrevivir al mal, integrándose en él, asumiendo su punto de vista aunque en ello pierdan su esencia.

El terrorismo, especialmente presente en *Derrumbe* y *El corrector*, explora la capacidad humana de crear y expandir el terror, generar caso y formar parte del absurdo al convertirse en agente del mismo y del horror.

Una de las soluciones que Menéndez Salmón propone para enfrentarse a este mal, una vez que el mismo ha hecho estallar la genealogía del amor y ha emprendido su devastación, es la preservación de la memoria, como en el caso de la guerra (*Medusa*), que supone un elemento fundamental para retener la brutalidad, señalar la responsabilidad humana en ella, e intentar que gracias a ese recuerdo, no vuelva a repetirse la abyección en el futuro, aunque no se muestre demasiado optimista al respecto. La Historia, conceptuada como continente de la falsa idea del progreso, cuna de injusticias caídas en el olvido, sólo puede encontrar perdón gracias al tiempo y al arte.

El siglo pasado marcado por la brutalidad del hombre y por tanto, ejemplo supremo de una humanidad derrotada y emocionalmente devastada, es el terreno perfecto sobre el que establecer una advertencia, si no es tarde, sobre una sociedad quizás ya inmersa en esa era poshumana que anuncia *El Sistema*. En esta alarma, Ricardo Menéndez Salmón, utiliza la contundencia de una expresión que no puede ser otra para formularla, de la misma manera que elige el arte, en concreto la literatura, para sostenerla.

