

ARTE, MITO E HISTORIA EN DOS OBRAS DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

GIOVANNA FIORDALISO
UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA

Abstract – The object of this study are two works written by Ricardo Menéndez Salmon (1971-), *La luz es más antigua que el amor* (2010) and *Medusa* (2012). These texts are very interesting because, as postmodern works, they result as a mixture of different genres (essay, novel, biography) and because they are built with a combination of fiction and history, through the red line of the reflection on Art. Through the experience of several artists, imagined or real, Ricardo Menéndez Salmon proposes a reflection on History and Myth, on the role of literature and art, establishing a significant relationship between the present and the past, memory and oblivion, language and images.

Keywords: Ricardo Menéndez Salmón; *La luz es más antigua que el amor*; *Medusa*; history; Spanish novel.

1. Ricardo Menéndez Salmón

Una voz importante y significativa en el panorama de la narrativa española contemporánea es la de Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971-), joven escritor asturiano, cuyo camino literario empieza a finales de los años '90 y que en los últimos años ha tenido un gran éxito de crítica y de público: su producción ha demostrado contar con los saberes necesarios para componer una obra que se configura como duradera¹. En los primeros años de nuestro siglo, Ricardo Menéndez Salmón ha publicado novelas con las que se ha impuesto como uno de los grandes narradores de nuestro tiempo: destacamos en particular la “trilogía del mal”, que aborda distintas formas del terror en nuestro tiempo, compuesta por *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*.

La ofensa, que ha sido celebrada como uno de los libros más sobresalientes y singulares del 2007, cuenta la historia de un joven alemán, Kurt Crüwell – llamado así en homenaje al Kurtz de Conrad –, un pacífico sastre pequeñoburgués que se ve obligado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial a vivir una experiencia tan radical como insólita. Dividida en tres partes (*La bestia rubia*, *Una educación sentimental*, *Esta lágrima contiene un mundo*), la novela empieza narrando la vida cotidiana del sastre, que pierde a su amada Rachel, judía, al empezar la guerra; culmina cuando Kurt, enrolado en el ejército “nazi”, es testigo de un masacre en la Bretaña francesa y se enferma de una forma rara: su cuerpo se separa de su personalidad y pierde la sensibilidad. Por eso se instala en un hospital francés, donde el doctor Lasalle y la enfermera Ermelinde, que va a ser en breve su novia, tratan de darle cura. Al final de la novela, en Londres, Kurt acaba por recobrar su

¹ A pesar de su joven edad y de su breve recorrido literario, Ricardo Menéndez Salmón ya se ha visto galardonado en diferentes ocasiones: recordemos, entre otros, el premio de la Crítica de Asturias, el de la Crítica de la Feria del Libro de Bilbao, el Juan Rulfo para el cuento *Los caballos azules*, recibido en 2003, el Premio Cálamo «Otra mirada» para la novela *La luz es más antigua que el amor*.

identidad pero vuelve a encontrar su antiguo jefe nazi y el encuentro determina el desenlace amargo y triste. La experiencia individual de Kurt se convierte pues en metáfora de un siglo trágico, en un vertiginoso viaje a las raíces del Mal, identificado en esta novela con la cosmovisión del nazismo, pero al mismo tiempo en un ejemplo de la capacidad del amor para expiar el dolor del mundo y en una reflexión a propósito de la grandeza y de la miseria de la naturaleza humana.

En 2008 publica *Derrumbe*, que *El País* ha identificado como la mejor novela en lengua española escrita por un autor menor de cuarenta años: se trata de un thriller coral que presenta como escenario Promenadia, una tranquila ciudad costera, muy parecida a la Gijón en la que vive el mismo autor. Manila, uno de los protagonistas del libro, es un inspector de policía que aguarda el nacimiento de su segundo hijo e investiga las pautas de actuación de un asesino en serie que deja siempre, como inequívoca firma de su presencia, un zapato en el lugar de sus crímenes. Su historia se mezcla a la de tres muchachos aburridos e insensibles que aspiran a transformar la realidad mediante la violencia. Concebida como una reflexión acerca de la atracción que el mal provoca en víctimas y verdugos, actores y espectadores, esta inquietante novela esconde un abecedario de las distintas formas que el terror adopta en nuestro tiempo.

En 2009 ve la luz *El corrector*, novela en la que la historia vuelve a ser protagonista porque se narra cómo vivió el 11 de marzo de 2004 un corrector y cómo lo reconstruiría más tarde. El protagonista, Vladmir, está revisando una traducción de *Los demonios* de Dostoievski y es advertido de que se ha cometido un atentado en Atocha. En las horas siguientes conoce el alcance del masacre, se enfrenta a la desinformación gubernamental y, junto a su mujer, su editor y un amigo, desgrana por qué aún tienen sentido la poesía y el arte después de estos horrores. El hombre, que se ve obligado por su trabajo a enmendar los errores ajenos en las páginas escritas, se topó aquel día con una errata garrafal escrita sobre el libro de la realidad: indagando en el pozo sin fondo del terror real y dando voz al dolor de las heridas de la historia, con *El corrector* Ricardo Menéndez Salmón sigue escribiendo sobre el mal, enfocado como corazón de las tinieblas, viaje al fin de la noche.

De este modo, si por un lado *La ofensa* indaga la semilla del mal en la Segunda Guerra Mundial, que va a ser el escenario de la historia leída e interpretada, y, de otro, *Derrumbe* se interroga a propósito de nuestros miedos a través de la historia presentada o imaginada, presentando el terror como maldición del hombre, *El corrector* se acerca sin rodeos – desde el implacable “yo” del narrador – a la historia vivida y protagonizada en primera persona. A tal guisa, podemos vislumbrar el apogeo del mal en una de las formas más virulentas de nuestro tiempo, objeto de la ficción escrita por Ricardo Menéndez Salmón, comprometido en reflexionar sobre el sentido y las características de nuestra época posmoderna.

Esta somera presentación de su trilogía nos permite intuir la presencia constante de temas, inquietudes, preocupaciones que tanto caracterizan su obra, al igual que la complejidad de la estructura narrativa textual, ideada como territorio híbrido, mestizo. La pregunta sobre la responsabilidad humana ante el mal, la crueldad y la historia; el papel del arte en su índole balsámica, pero de igual manera problemática y ambigua; la naturaleza humana en su condición de búsqueda, deseo y anhelo de conocimiento; el tiempo, el amor y el sentido de la condición y de las relaciones humanas constituyen los temas sobre los que Ricardo Menéndez Salmón reflexiona desde siempre, concebidos en una estructura textual compleja.

2. Dos novelas entre arte e historia

Dicha complejidad la detectamos también en dos obras publicadas en 2010 y en 2012: *La luz es más antigua que el amor* (2010) marca un giro importante en la trayectoria literaria de Ricardo Menéndez Salmón, que mantiene un firme compromiso con la literatura como medio de conocimiento y con el lenguaje como instrumento para poner orden en el caos que nos rodea, persiguiendo metas cada vez más ambiciosas en su permanente indagación existencial y estética.

Si en las novelas anteriores, como ya hemos dicho, el escritor había abordado el horror leído (*La ofensa*), imaginado (*Derrumbe*) y vivido (*El corrector*), *La luz es más antigua que el amor* es una obra concebida como una novela-ensayo para penetrar en el misterio del arte y en sus relaciones con el poder, empeñado en una aventura intelectual cargada de cultura y de contenidos filosóficos. Al mismo tiempo, estos últimos son ingredientes esenciales del texto: proceden sin duda alguna de la formación filosófica de Ricardo Menéndez Salmón, pero en nuestra opinión *La luz es más antigua que el amor* inaugura una nueva forma de escribir novelas. El autor se mueve en un nuevo tipo de escritura, buscando la mezcla entre géneros (ensayo, novela, biografía, metaliteratura, autoficción), entre literatura y filosofía, entre ficción y ensayo, por ende, entre imaginación y reflexión filosófica.

La novela está organizada en tres partes, cada una con su historia específica, que abordan las vicisitudes de tres pintores en un momento problemático de sus vidas: en 1350, cuando Europa se recupera de la Peste Negra, el futuro papa Gregorio XI visita al pintor toscano Adriano De Robertis en San Sepolcro para destruir su última obra, la blasfema *Virgen barbuda*; en 1970, el pintor norteamericano Mark Rothko se corta las venas en su estudio en Nueva York; el 11 de septiembre de 2001, el pintor ruso Vsévolod Semiasin redacta una carta en la que revela las razones de su locura. La historia de estos tres maestros (dos ficticios – Adriano De Robertis y Mark Rothko – y uno real, Vsévolod Semiasin) gravita en torno al misterio del destino de la *Virgen barbuda* de De Robertis y a una idea central: el compromiso del pintor con su arte frente al poder encarnado por la Iglesia, por el Mercado o por el Estado.

A modo de enlace de estos apartados, actúa el relato de la vida del novelista Bocanegra, posible alterego – como veremos – de Ricardo Menéndez Salmón. *La luz es más antigua que el amor* es el título del libro del que nos habla Bocanegra durante tres momentos fundamentales en su vida: el primero en 1989, cuando en un instituto de provincias da sus primeras muestras de talento literario escribiendo dos borradores sobre el “tema de la luz”; en el segundo, en 2008, está empeñado en escribir su libro sobre Rothko pero tiene que interrumpir su escritura por el dolor de la muerte de su segunda mujer; en el tercero reaparece Bocanegra en 2040, recibiendo el premio Nobel y leyendo su discurso centrado en su novela *La luz es más antigua que el amor*. La estructura compleja, fundada en aspectos meta-literarios, ejemplifica la lucha del artista en radical búsqueda de nuevos hallazgos y la defensa de su obra frente a poderes externos: Ricardo Menéndez Salmón escribe un ensayo sobre el genio artístico, una novela de aprendizaje y también una obra de misterio. En esta mezcla, en este coto híbrido representado por el texto, la reflexión metaliteraria se une a la filosófica: arte e historia, literatura y filosofía, lenguaje e imágenes, vida y creación son los hitos fundamentales que vuelven a aparecer en *Medusa*, que Ricardo Menéndez Salmón publica en 2012.

Novela enciclopédica amén de sus 150 páginas, en *Medusa* el escritor vuelve a enfrentarse con la sevicia humana, esta vez a través de la experiencia de un artista alemán, Prohaska, que trabajó al servicio del nazismo. Esta novela también, como la anterior, es un texto híbrido que presenta rasgos de la biografía, de la novela y del ensayo y cierra el

círculo del horror de los grandes sucesos del siglo XX.

Organizada en distintos apartados, a partir de las primeras páginas un narrador en primera persona – que nunca revela su identidad y del que sólo sabemos que está escribiendo una tesis sobre la iconografía del mal en el siglo XX – describe el contenido de una película de tres minutos y veintisiete segundos en la que se ven unas ejecuciones metódicas y despiadadas en el campo de concentración de Kovno. “La secuencia – apunta el narrador – 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” (Menéndez Salmón 2012a, p. 13). Pero, sigue comentando el narrador, “el elemento más aterrador era que la película transcurriera *in medias res*; es decir: que a la primera imagen la antecedían sin duda otras ejecuciones y que la última imagen no cerraba el ciclo de la muerte” (Menéndez Salmón 2012a, p. 14): es sólo una breve representación de una “mecanización implacable y aviesa del arte de matar” (Menéndez Salmón 2012a, p. 14). Al final de la silenciosa película aparece la rúbrica *Prohaska me fecit*.

Empieza pues la biografía de Prohaska, dividida en dos partes, que coinciden con dos etapas de su vida: la primera, que transcurre entre 1914 y 1935, atañe su nacimiento, su infancia, la pérdida de su padre, la obsesión por una madre que nunca le quiso, el encuentro con su esposa Heidi, la amistad de Jacob Stelenski (hebreo, que preservará el legado del artista), su ingreso al servicio del régimen nazi como propagandista, la muerte de su hijo. La segunda parte, que reconstruye los años 1946-1962, narra el periplo, la huida por varios países, como España, Japón o Nicaragua en los que continuó con su obra, la muerte de Heidi y el suicidio.

La pregunta del narrador-biógrafo es fundamental:

¿Se puede defender la obra de alguien que filmó ejecuciones con tiros en la sien, ahorcamientos de niños de ocho años, vivisecciones en embarazadas, inmersiones en tanques de agua helada o amputaciones sin anestesia para investigar los umbrales del dolor, y que hizo todo esto sin emitir una queja? ¿Puede haber piedad, comprensión, afecto para alguien que, como el ojo divino, se conformó con dejar al libre albedrío de los demás las consecuencias de sus actos? (Menéndez Salmón 2012a, p. 66)

Pero hay que remarcar algo más. No existen – nos dice el biógrafo – fotos, retratos o imágenes que representen a Prohaska: el artista del ojo es un huérfano perpetuo, un nómada que recorrerá la atrocidad a lo largo y ancho de Europa, presenciará la guerra civil española, captará el inicio de la expansión nacionalsocialista y retratará a sus allegados mientras gira la rueda, y la muerte – tanto individual como colectiva – va infiltrándose en su cuerpo de manera simbólica, dejando heridas imperecederas. Con todo, su principal apuesta será con una coherencia que lo enmarca en una contradicción irresoluble: será el mejor testigo de la hecatombe y cumplirá una premisa consistente en ser un hombre sin rostro, inasible para los mismos recursos expresivos utilizados, lo que plantea la duda de si su actitud es la de un ser ético o, simplemente, la de un hombre que no quiere mancharse con la sangre que ha cimentado su prestigio.

Como ha comentado el mismo Menéndez Salmón en una entrevista, “Medusa es una *quest*, una búsqueda, una pesquisa. Se trata del intento, siempre fracasado, de reconstruir la vida y la obra de un artista de la imagen por parte de un narrador que está obsesionado, admirado y asqueado con esta figura. Prohaska concentra en su personalidad y su talento algunas de las claves del pasado siglo, y lo hace a través de la mirada” (Menéndez Salmón 2012b). En esta definición, el autor nos da pistas sobre el por qué del título de la novela, *Medusa*, ese monstruo mitológico que convertía en piedra a todo aquel

que le miraba a los ojos: “el ojo juega un gran protagonismo estético del siglo pasado. El cine, la pintura y la fotografía han sido los grandes iconos del siglo XX, y es lo que hace que Prohaska se dedique a ello” comenta el autor (Menéndez Salmón 2012b). Si la vista ocupa un lugar preeminente en la historia de la cultura occidental es porque el ver y el decir se implican mutuamente desde un punto de vista epistemológico, y dicho rasgo es fundamental en la novela de los últimos años, caracterizada por la hibridez del lenguaje y de los géneros.

Esto nos muestran *La luz es más antigua que el amor* y *Medusa*, a través de la experiencia de artistas que trabajaron en épocas distintas y cuya actividad se convierte en una declaración de amor al arte, y por ende a la literatura, forma privilegiada de comprensión de la realidad y manifestación de un discurso alternativo al que los “poderes fuertes” contribuyen. En ambos libros encontramos citas y referencias a otros artistas y a obras artísticas y literarias ajenas: todos esos nombres forman parte de un acervo y de un conjunto de artistas empeñados en desenmascarar las mistificaciones del poder porque el arte siempre permanecerá para cobijar la desazón humana y encumbrar pequeños rayos solares de esperanza.

3. Palabras e imágenes

Con estas dos novelas, pues, el autor sigue reflexionando sobre asuntos que ya forman parte de su “poética”, pero al mismo tiempo inaugura algo nuevo: en estas páginas, el *leitmotiv* es la llamativa y fecunda interacción entre palabras e imágenes, lenguaje y artes visuales (pintura, fotografía, cine), protagonista de páginas dirigidas por un narrador en primera persona.

Si, como afirma Bocanegra en *La luz es más antigua que el amor*, la literatura “sirve para consolar, para librarnos de la aflicción de un mundo en el que la dignidad humana es crucificada todos y cada uno de los días” (Menéndez Salmón 2010, p. 173), al mismo tiempo ya no basta al artista: afirma Pittarello que “la escritura deja de ser el instrumento autónomo y lineal de la palabra, el cuerpo artificial y estilizado de una voz que no se oye [...]. Es una interferencia que mina el género literario de la novela con un mestizaje escandaloso. [...]. Desorbitado, el punto de vista deja de ser sólo una metáfora” (Pittarello 2009, p. 96). Por eso, sigue Pittarello, “la literatura ha elegido la hibridez del lenguaje. No es una contradicción. [...]. El sujeto erosionado se manifiesta también así, con una fascinación por la forma que compensa el déficit ontológico de la creación” (Pittarello 2009, p. 95).

Ir más allá de la tradición logocéntrica, prescindir de la palabra y admitir, en la fluidez de la letra impresa, imágenes que se perciben físicamente es un reto que Ricardo Menéndez Salmón asume en estas dos últimas obras. Veamos de qué forma y con qué recursos.

3.1. *La luz es más antigua que el amor*

En *La luz es más antigua que el amor*, la experiencia de tres artistas en épocas muy distintas y los episodios vividos por un escritor empeñado en escribir una novela sobre la luz son el pretexto para expresar unas preguntas, para insertar en la ficción unos interrogantes que se remontan a las grandes inquietudes filosóficas: cuál es el sentido de la naturaleza y de la obra humana en el tiempo; cuál es el papel del arte; qué posibilidad tiene el hombre para dejar una huella en el tiempo y en el espacio.

Interrogantes que no tienen, en apariencia, respuestas: lo que el hombre expresa y

comunica es una experiencia, parcial, relativa, es una parcela, un “cachito”, una pieza en el mosaico de la realidad, que es compleja, multiforme y esquiva. Pero, al mismo tiempo, en las páginas que leemos, Ricardo Menéndez Salmón indica un camino: “un hombre es lo que ha visto” (Menéndez Salmón 2010, p. 53). Procede de esta idea la narración de unos hechos en las vidas de De Robertis, Rothko, Semiasin y del mismo Bocanegra, los cuatro comprometidos en comunicar, en buscar el sentido representando lo que sus ojos han visto, dando voz, a través de las imágenes y de las palabras, al anhelo de orden, “de una organización superior, de una estructura resistente a toda tentación de ser disuelta, fagocitada por el desorden” (Menéndez Salmón 2010, p. 65).

He aquí el intento dialéctico con el que proponer una *coincidentia oppositorum* buscando el sentido de la vida. Al escribir páginas sobre Rothko, Bocanegra afirma:

Al escribir, al fin y al cabo, ¿no estoy intentando evitar la entropía, la desorganización, la muerte de la forma?

Como todo artista, Rothko pintaba cuadros que intentaban *decir* el mundo, cuadros que buscaban recluirlo en el perímetro de una tela, cuadros que anhelaban condensarlo en una sucesión de texturas, colores y figuras. 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 desasogante. 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? (Menéndez Salmón 2010, pp. 65-66)

La literatura, en palabras del escritor Bocanegra, “es un movimiento aporético, un empeño constantemente defraudado, la obsesión por expresar lo inexpresable, el anhelo por *decirlo todo*, aunque sea imposible” (Menéndez Salmón 2010, p. 42).

La experiencia del escritor nos indica un fracaso y resultaría tal, efectivamente, si el artista, comprometido en trabajar con las palabras, no emprendiera otro camino: el recurso a las imágenes, a las fotografías le sirve para encontrar en el arte un excelente refugio, un consuelo frente a las agresiones de la vida.

Es lo que pasa cuando, en 2008, Bocanegra, exhausto y triste, tiene que enfrentarse con la enfermedad de su mujer Matilde:

Sesenta días. Ése es el plazo que la medicina le concede.

Así que Bocanegra está detenido entre 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 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*. (Menéndez Salmón 2010, p. 95)

Por eso, la dimensión metaliteraria entra con mucha fuerza en el texto: Bocanegra se propone escribir un libro luminoso y escoge la pintura como motivo, recuperando unas notas que había escrito en 1989 sobre la luz. “La luz es más antigua que el amor” (Menéndez Salmón 2010, p. 42), había escrito el adolescente Bocanegra en un borrador; y la luz no se revela en el lenguaje, en las palabras, en la narración, sino en las imágenes, en los dibujos, en las fotografías: momentos efímeros que el artista puede detener, en el que puede escudriñar el misterio, para intentar comprender el mundo, nunca transformarlo.

La reflexión sobre la luz encuentra su momento más alto en las páginas que cierran el libro, cuando Bocanegra recibe el Premio Nobel en Suecia, en 2040: en este apartado confluyen todos los hilos que son parte de la telaraña que tenemos entre las manos. En la

narración del encuentro entre Bocanegra y el rey de Suecia, un narrador extradiegético nos describe al escritor en su aspecto físico, en sus movimientos, pero sobre todo explicita sus pensamientos: “la vida es una lámpara que los hombres se ceden unos a otros. [...] Bocanegra, en cierta medida, es el portador de otra lámpara: la que alumbró la palabra” (Menéndez Salmón 2010, p. 169). Se mencionan ahora otros “ocupantes ya de las bibliotecas inmortales, eternos como astros en la noche del cielo [...]: Mann, Camus, Faulkner” (p. 169); y en el discurso que Bocanegra pronuncia al recibir el premio, se refiere a su novela *La luz es más antigua que el amor*.

Detengámonos ahora en el nivel narrativo del texto, más allá de su dimensión filosófica: tratándose de una novela, por ende, de literatura de ficción, hay que añadir un breve comentario sobre un recurso, del que hablaremos más detenidamente examinando *Medusa*. Bocanegra, narrador en primera persona de muchas páginas del texto, comparte muchísimos rasgos del mismo Menéndez Salmón, que se disfraza y se esconde en esta figura, dejándonos un retrato muy parecido al que Cervantes escribió en el *Quijote* y en el Prólogo a sus *Novelas ejemplares*.

Mencionemos en particular dos elementos: la referencia a su producción literaria y a las fechas, pilares incuestionables en el paso del tiempo.

Bocanegra se refiere a las novelas que ha publicado en el último lustro y que “comparten un tema común, el mal, representado mediante algunas de sus más conspicuas manifestaciones: la guerra, el miedo, la mentira” (Menéndez Salmón 2010, p. 95). Entendemos perfectamente que está hablando de *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*.

En el último apartado, en cambio, el narrador describe a Bocanegra: “en pie, allí, a los sesenta y nueve años de edad, con una salud respetable, todavía esbelto, la calvicie detenida en el mismo punto que tres décadas antes, las manos sin manchas ni temblores, anchos los hombros, las pantorrillas firmes, el dibujo de los glúteos y de la espalda visible aún” (Menéndez Salmón 2010, p. 168): sin contar que Ricardo Menéndez Salmón, nacido en 1971, tenga sesenta y nueve años de edad en 2040, y que le deseamos que se encuentre en Suecia para recibir el premio Nobel de Literatura, lo interesante es profundizar cómo y por qué el autor real decide disfrazarse y esconderse en uno de los protagonistas de su novela.

Comprometido con una experimentación narrativa que impone resistencias al acomodo regresivo a las formas del realismo, Ricardo Menéndez Salmón confiere a la voz narradora una significación compleja: el “yo” que dirige las páginas de la novela expresa un punto de vista interesado sobre el arte, la escritura, la realidad y el mundo, enfocado como laberinto de posibilidades, tiempos paralelos donde el pasado y el futuro se mezclan y se unen. El sujeto de la enunciación Bocanegra es el escritor que se presenta en el “taller de su escritura”, que podemos identificar con el autor real que firma la portada del libro que tenemos entre las manos: lo privado, lo íntimo se disfrazan dando un nuevo significado a la introspección posmoderna, jugando con la categoría de “autor”.

Los límites de la ficcionalidad pues desvanecen porque el autor ha sabido elaborar un texto en el que materiales narrativos, históricos, biográficos y ensayísticos se mezclan creando un lugar nuevo, donde todo es posible y nada parece necesario, Ricardo Menéndez Salmón asume pues la metamorfosis en primera persona², injertando en su

² La bibliografía que se ocupa de escritura autobiográfica y de biografía se ha multiplicado en los últimos años: en España son muy apreciables, entre otros, los estudios de Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007); Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (1939-1975)* (1995); Romera Castillo, *Escritura autobiográfica* (1997); *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (2006). Destacamos también los estudios que proceden de encuentros, conferencias y seminarios dedicados al tema: *Escritura*

propia imagen la misteriosa prosopopeya: insertando en el relato elementos ‘reales’, pertenecientes a la historia y a su propia biografía, induce al lector a realizar un pacto de referencialidad y, al mismo tiempo, un pacto de ficción. El sujeto, eje central del relato, sufre el doble movimiento que va de la similitud a la disimilitud entre autor y voz narradora: la identidad, escindida y fragmentaria, como lo es la voz del relato, convierte el texto en un *puzzle* cuyas piezas, aunque desordenadas, trazan la trayectoria vital y sentimental del sujeto que, obsesionado por el objeto de su creación, trata de encontrar las claves de su existencia.

3.2. Medusa

Medusa se caracteriza en cambio por un triple camino narrativo: se entrecruzan por un lado la biografía del artista, sujeto de la vida narrada y objeto de estudio, por otro la narración conducida por el sujeto de la enunciación, un narrador-biógrafo presente, que interviene en primera persona, reconstruye, comenta, describe, añade, estableciendo una relación directa entre la vida de Prohaska y la propia, entre la ubicación espacial y cronológica del artista alemán y la suya. Se añade de una forma interesante el empleo de imágenes, fotos, dibujos y, sobre todo, del cuadro *Medusa*, protagonista de las últimas páginas que concluyen el libro, *Anagnórisis en Florencia*.

Cabría empezar apurando que en este libro Ricardo Menéndez Salmón establece y construye una compleja red de relaciones: no se trata sólo, novelísticamente hablando, de las relaciones entre Prohaska y los personajes presentes en la obra (sus padres, su hermano, su mujer, su hijo, su amigo Jacob, sus maestros y muchos más), sino de la relación entre Prohaska y el biógrafo, entre el pasado de la vida y el presente de la escritura – ambos a su vez en la doble dimensión de pasado/presente histórico y de pasado/presente ficticio –, entre la *Medusa* de Caravaggio y la de Prohaska, entre varios géneros literarios (novela, ensayo, biografía, autoficción), entre el mito y la historia.

En este entramado de relaciones, el análisis de la construcción y de la enunciación narrativa en primera persona se revela muy interesante y nos permite descubrir nuevos rumbos apreciables dentro de la autoficción, territorio muy fértil para la narrativa de nuestro siglo: acabadas las grandes narraciones realistas del siglo XIX, como apunta Pozuelo Yvancos (2004, pp. 20-22), si por un lado se ha perdido la referencialidad mimética como principio estético y se han agotado las formas mimético-representativas, por otro el personaje y el sujeto se han convertido en los nuevos hitos del texto con un nuevo papel. En tal escenario, la renovación de la novela empieza con la autoconciencia del sujeto enunciativo, que será trasunto de la visión de otro, pero que así mismo aportará plena fuente de significado: todo esto se realiza en *Medusa* a través de la relación entre el sujeto de la enunciación y el de la biografía, en un mutuo enlace en el que el sujeto – el biógrafo – mira a su objeto – Prohaska – y, como ante un espejo, la reconstrucción de la vida de Prohaska le concede importantes hallazgos sobre sí mismo, la historia y el arte.

Desde este punto de vista, la autoficción representa un rasgo distintivo de *Medusa*, que presenta una *figuración del yo*³ a través de un “pacto ambiguo” (Alberca 2007) que se establece entre biógrafo y biografado, entre autor y lector: se trata de una salida, una salida de emergencia, por decirlo de alguna manera, tras la quiebra de la relación entre lo narrado

autobiográfica, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, UNED, 1-3 Julio 1992; *La autobiografía en la España Contemporánea*, Anthropos, n. 125, Octubre 1991; *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento Anthropos, n. 29, Diciembre 1991.

³ Cfr. el estudio crítico de J. M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas, Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

y su fuente, tras la problematización del *origo*. Como afirma Pozuelo Yvancos, “si el orden mimético-representativo entra en crisis lo hace fundamentalmente porque la distinción entre el signo o proceso de significación y el *denotatum* se quiebra cuando un personaje es a la vez fuente de significación y *denotatum*, cuando su discurso es a la vez lo dicho y la actividad de decir, en idéntico rango de realidad que el del narrador, no es el discurso del personaje una cosa para un signo, sino signo él mismo, palabra” (2004, p. 24).

Veamos algunos ejemplos.

El sujeto, esa primera persona de la que no sabemos nada, se manifiesta en las primeras páginas del texto, y sobre todo en la segunda parte de la vida de Prohaska, por distintas razones.

Para empezar, se ve obligado a justificar su atracción por este personaje ambiguo: “Cuando se ha convivido tanto tiempo con la sombra de un hombre como yo lo he hecho con la de Prohaska, se corren varios riesgos. En efecto, desentrañar la verdad de una vida es una batalla perdida desde el inicio. [...] La vida de Prohaska, como la mía propia, su perseguidor, su escrutador, su vigía, resulta inajenable de los hechos que la conforman” (Menéndez Salmón 2012a, p. 97).

Además, la investigación, que tiene como objeto la vida ajena, se convierte en una búsqueda de su propia vida: “Quizá persiguiendo el enigma de Prohaska haya estado haciéndome preguntas acerca de mí mismo, de mis convicciones y anhelos, de mis miedos y de mi precio como hombre bondadoso o malvado, intentando rastrear en sus gestos mi propia inarmonía, mi absoluta falta de criterios decisivos para discriminar lo contingente de lo necesario, mi animalidad absurda y pusilánime.” (Menéndez Salmón 2012a, pp. 98-99).

Y la pesquisa se concretiza a través de algunas coordenadas espacio-temporales:

En mi escritorio, junto a las fotos de mis hijos y de mi esposa, al lado de carteles que reproducen pinturas de Roger van der Weyden y de Natalia Goncharova, [...] conservo una copia de una foto de Prohaska. [...] Prohaska la fechó en Gijón, en la cárcel de El Coto, en septiembre de 1949, poco antes de dejar el país junto a su esposa. [...] Es la foto de mi país el año en que nació mi madre, la que un día me traería al mundo. Y es una foto tomada en la ciudad en la que yo vería la luz veintidós años más tarde. Esta imagen, pues, me arroja, a un universo pleno de significación. [...] Porque esa foto, al entrar en diálogo con lo que yo aún no era pero llegaría a ser, con los lugares de los que procedo, me obliga a viajar en el tiempo hacia atrás, me comunica, como por arte de magia, con vidas que se cruzaron con las de mis ancestros. (Menéndez Salmón 2012a, pp. 108-109)

No nos parece el caso de detenernos en las coincidencias de lugares y fechas (Ricardo Menéndez Salmón es de Gijón, nació en 1971, como este narrador): nuestra tarea no consiste en identificar a toda costa al sujeto de la enunciación con el autor mismo. Sin embargo, si delimitamos estas declaraciones en el coto de la autoficción – que, al encontrarse a medio camino entre la autobiografía y la narración ficcional se caracteriza por la inserción en el relato de elementos ‘reales’ pertenecientes a la biografía del autor, junto a otros completamente inventados – el pacto de referencialidad y el pacto de ficción sirven de marco a la construcción del “yo” y a la recreación literaria de la experiencia, garantizada por la presencia de este sujeto, eje central del relato, con un doble movimiento que va de la similitud a la disimilitud entre autor y voz narradora.

El completo anonimato del protagonista-narrador nos impone aclarar y descubrir qué tipo de relación se está construyendo en el texto: empezando por la voz autorial, en este entramado de fenómenos con una valencia literaria, filosófica, histórica, que nos introducen en el ámbito de la metaficción a través de la intertextualidad, lo que le interesa a este narrador es reflexionar sobre la escritura y sus manifestaciones, sobre el arte y la literatura, por ende, sobre el mito y la historia:

La vida de Prohaska se convierte en una excitante novela de aventuras: falsas presencias, apariciones y desapariciones, brumosa volatilidad, quimera y embustes, una suerte de cagliostroismo redivivo. Prohaska está en todas partes y no está en ninguna. Quien quiere seguir su pista tendrá que asumir que la biografía es tanto una rama de la literatura forense como la de la literatura fantástica: detective y mago, hermeneuta y conspirador a un tiempo, al reescribir los renglones de la vida de Prohaska se tiene la sensación de formar parte de una conspiración o de una leyenda, como si alguien manejara a su antojo nuestra condición de ilustradores. (Menéndez Salmón 2012a, p. 99)

De la relación entre varias “figuraciones del yo” (“figuración” en su sentido de *phantasmata* o *simulacrum*), en esta anonimía sugestiva, la historia no es un simple “recipiente” del que colan historias útiles para la imaginación, sino un “arcano” cuya aspiración es “alcanzar el grado de inteligibilidad del Mito” (p. 11).

La historia, nos dice el narrador en las primeras páginas de *Medusa*, libera al hombre del sinsentido mediante el lenguaje: esto es lo que la biografía de Prohaska atestigua. Su trayectoria biográfica se une a los principales acontecimientos del siglo XX, siguiendo un mecanismo que los lectores de otras novelas de Ricardo Menéndez Salmón ya conocen: la historia, grande y oficial, se nutre y se construye a través de la historia pequeña, cotidiana, la de los muchos personajes que se mueven en las páginas de estos textos, cuyos temas centrales son la reflexión sobre la existencia humana en el tiempo, la consideración de las posibilidades de cada función, pública y privada, antigua y nueva, indisolublemente ligada a la cuestión de la miseria humana y del dolor de la vida. Así, nos servimos de la memoria porque el presente se convierte en pasado: el tiempo es falso e idealizado, inestable y voluble, acorde con la identidad cambiante del sujeto que, sólo a través de la escritura y de la palabra, sirve de salvaguarda contra la devastación, la ruina y la muerte.

De esta forma, la autoficción invita a la reflexividad porque, disimulando la identidad, el narrador facilita un fenómeno de desdoblamiento, con un movimiento entre sí mismo, Prohaska y el texto.

De este modo, el viaje de Prohaska continúa gracias al camino del narrador:

Desde 1994, cuando visioné la película de Kovno, hasta la redacción de este texto, han transcurrido más de quince años. Pronto dos décadas de rumia fecunda y, a la vez, estéril acerca de la personalidad de un hombre. Pronto dos décadas de diálogo con un contertulio que me hablaba desde sus pinturas, fotografías y películas. [...] Ha viajado conmigo. [...] Prohaska me ha acompañado veinticuatro horas al día, durante casi veinte años, hasta vivir dentro de mí los capítulos del horror que él no pudo llegar a ver: el genocidio en Ruanda, la guerra en Chechenia, la Segunda Intifada, los atentados de septiembre del 2001 en Estados Unidos, los estragos de los dioses y las banderas, la anciana pero siempre renovada ambición de la furia humana. (Menéndez Salmón 2012a, pp. 137-138).

Sus experiencias se completan. Cotejando los deseos y las acciones, las acciones y sus consecuencias, a través de enfoques periféricos que dejan entrever un anti-conformismo tenaz, en las páginas de *Medusa* las vidas del biógrafo y del biografado, historia y literatura se mezclan y se funden para crear algo nuevo: inútil buscar la maniquea oposición entre lo pasado y lo presente, lo privado y lo público, lo interior y lo exterior. La reflexión acerca del mal de vivir se vuelve concreta a través de las vidas de los personajes que encarnan la contradicción, la complejidad de la realidad y de la historia, que nunca presentan una tonalidad monocromática: el “yo” del narrador y el “tú” de Prohaska, estos dos hitos a través de los cuales se construye el texto, nos comunican todo esto.

Medusa, con otras novelas de Ricardo Menéndez Salmón, nos recuerda que leer la historia tiene sentido si se aprende a leer la actualidad, para entender de dónde venimos y

para tratar de imaginar futuras metas. Y es que la memoria no separa las dimensiones del pasado, del presente y del futuro, sino que tiende un puente hacia un pasado en perenne estado de fermentación: a partir de este carácter inacabado, pero activo, del pasado se puede determinar su acción en el presente y su proyección hacia el futuro. Si la historia no basta para satisfacer tal deseo de sentido, la literatura, en su dimensión ficticia e imaginativa, con su uso distinto del lenguaje y de su representación de la realidad, se presenta como nueva posibilidad hermenéutica: por esto, memoria e invención, realidad e imaginación se convierten en los dos límites, en las fronteras que determinan un territorio fértil para la narración, pero también para la reflexión histórica y filosófica.

El sujeto de la enunciación de *Medusa* teje el pasado biográfico de Prohaska, pero al mismo tiempo imagina, inventa, hace que dialoguen la Historia con la historia, el pasado, el presente y el futuro con todas sus posibilidades. Esta es su misión, su sentido y su papel subyacente en los renglones que leemos: con esta lucidez, el narrador es garantía de una nueva relación entre la obra de arte y la vida, que se alimentan en un constante vaivén. Historia y literatura, imágenes y palabras ayudan a reconstruir porque “mostrar resulta infinitamente más poderoso que decir, aunque a la vez sólo la existencia de un contexto faculta que esas imágenes generen un escalofrío” (Menéndez Salmón 2012a, p. 74).

Imaginar no es imitar lo ausente, sino rivalizar con él, darle *una forma que lo muestre*, que lo haga *visible* como objeto para un sujeto: éste es el papel del “yo” del narrador y del material iconográfico en *Medusa*. Material que está presente gracias a las palabras del narrador, que cita las obras de Prohaska y las describe, nos permite verlas: recordemos aquí los *Veintiuno de Varsovia*, una serie de retratos que el artista dedicó a su madre; *Llagas de Hiroshima*, en las que representa tres generaciones de una familia japonesa que padeció los efectos de la bomba atómica. A las imágenes se unen las palabras de Prohaska, presentes en sus libros *Al dictado de un Dios cruel*, *Carta a los futuros homicidas*, *Los ojos vacíos*. Las fotos, los dibujos y las imágenes, fruto de la creatividad de Prohaska, representan un testimonio de lo real que certifica lo que *ha sido*, pero al mismo tiempo necesitan la trama de un discurso para ser inteligibles: su significado oscila entre la sensación de lo que se ve y la representación de lo que se dice, abriendo brechas entre la historia y la literatura. Contaminando la ficción con documentos que se consultan, la escritura deja de ser el instrumento autónomo y lineal de la palabra.

De hecho lo que este narrador entrevé son precisamente estas brechas: su investigación se concluye en Florencia, cotejando la *Medusa* de Caravaggio y la de Prohaska:

En la obra de Caravaggio, los ojos de la Medusa se muestran en el momento exacto en que se ve reflejada en el escudo del matador Perseo y ella misma resulta petrificada, víctima de la trampa del espejo. Es el instante en que el tiempo se detiene, algo que acaso exprese de forma íntima el objetivo de todo artista que trabaja con imágenes: no tanto constatar el fluir del tiempo, cuanto cifrar su solidificación, la conversión del instante en eternidad, la cancelación del tiempo mediante el paradójico expediente de su captura. Pero lo que la Medusa de Prohaska está mirando es un rostro humano, el rostro de un hombre que Prohaska pintó en los ojos del monstruo. Lo que la Medusa de Prohaska está mirando, para pasmo de los espectadores de este ejemplo postrero del talento de un artista singularísimo y esquivo, es la figura reflejada con sumo detalle en sus pupilas sin sosiego; sí, lo que la Medusa de Prohaska está mirando es la cabeza calva, la barba pálida, el rostro ya maduro de un hombre anodino, sin rasgos memorables, un hombre entre la multitud, el rostro de un burócrata del mal, el testamento hecho carne de alguien más allá de la culpa y del remordimiento. (Menéndez Salmón 2012a, pp 151-152)

Es una anagnórisis, como anuncia el título: la mirada, los ojos permiten el descubrimiento

en este contexto que se convierte en una experiencia y a su vez en una experimentación narrativa. Son, al mismo tiempo, representativos de una renovación del lenguaje literario y novelístico en el que ya no existe el héroe, sino criaturas contingentes, seres humanos en busca de sí mismos, que se disfrazan y ocultan, que se expresan desde la ambigüedad de una realidad movediza, magmática e indefinida. Si en la búsqueda de la identidad tiene pleno sentido un discurso sobre el “yo”, la intención de la literatura es poseer las cosas del pasado, en la convicción de que

la vida – sus pesares y su felicidad – se embosca siempre en los intersticios, no en los proclamas de los emperadores, sino en las cartas breves, tiernas y patéticamente humanas de novelistas a punto de morir o en los escrutinios puntillosos de funcionarios sin rostro. En efecto, no es en la plenitud de la marea ni en la bajamar transparente donde la vida acaece, sino en ese instante anfibio, que pertenece tanto al aire como al agua, en el que la marea parece dudar entre seguir subiendo o comenzar a retroceder. (Menéndez Salmón 2012a, p. 83)

Medusa se convierte en una encrucijada, en un diálogo y en un viaje en el tiempo y en el espacio: la hibridez genérica también contribuye a fomentar el caos. Esta escritura mestiza, en la que la expresión autoficcional no es nada casual, más bien, una pesquisa sobre la mirada y sobre la acción de mirar, acción posible gracias a las relaciones entre el “yo”, el “tú” y la escritura misma, llave de la historia y vehículo para desentrañar el sentido de nuestra existencia. Podemos pues considerar *Medusa* como parte de una microrregión literaria en la que la auto-representación se hace posible en virtud de las relaciones entre una dimensión metaliteraria y una metaestética, en una reflexión constante sobre el mito, la historia y el arte. El mal y lo trágico son una visión conflictiva que no se pueden componer; nacen del antagonismo absoluto entre la muerte y la vida, de la rebeldía contra la ceguera de la *physis* que nada sabe de las expectativas humanas.

Para concluir, estas novelas de Ricardo Menéndez Salmón aportan una contribución más que apreciable a la narrativa del siglo XXI: una escritura difícil, heterodoxa, rica y ambiciosa, densa porque creativa, que procede del deseo de salirse de los cánones, de ahondar en las fronteras narrativas para crear un *bricolage* estético y un cortocircuito hermenéutico que no se someten a teorías, sino que expresan el compromiso entre literatura y filosofía, cambian la naturaleza de la ficción y radicalizan el dilema de la verdad.

Referencias bibliográficas

- V.V.A.A. 1993, *Escritura autobiográfica*, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, UNED, 1-3 Julio 1992, Visor Libros, Madrid.
- V.V.A.A. 1991, *La autobiografía en la España Contemporánea*, Anthropos, n. 125, Octubre.
- V.V.A.A. 1991, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento Anthropos, n. 29, Diciembre.
- Alberca M. 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Caballé A. 1995, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (1939-1975)*, Megazul, Barcelona.
- Casas A. «Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas», *Especulo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/diautofi.html> (9.9.2013).
- Guillén C. 1998, *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona.
- Guillén C. 2007, *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Crítica, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2007, *La ofensa*, Seix Barral, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2008, *Derrumbe*, Seix Barral, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2009, *El corrector*, Seix Barral, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2010, *La luz es más antigua que el amor*, Seix Barral, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2012^a, *Medusa*, Seix Barral, Barcelona.
- Menéndez Salmón R. 2012^b, «Ricardo Menéndez Salmón: La literatura es un intento de derrotar el tiempo», 12/09/2012, <http://www.biblioasturias.com/ricardo-menendez-salmon-la-literatura-es-un-intento-de-derrotar-al-tiempo/> (14.11.2013).
- Molero de la Iglesia A. 2000, *La autoficción en España*, Peter Lang, Bern.
- Pittarello E. 2009, *Sobre las fotos*, en Grohmann A., Stehenmeijer M., *Allí donde uno diría que no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Rodopi, Amsterdam, 2009, pp. 95-113.
- Pozuelo Yvancos J. M. 2004, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona.
- Pozuelo Yvancos J. M. 2010, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.
- Romera Castillo J. N. 1997, *Escritura autobiográfica*, Visor Libros, Madrid.
- Romera Castillo J. N. 2006, *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Visor Libros, Madrid.
- Yllera A. 1981, «La autobiografía como género renovador de la novela», *1616*, n. IV, pp. 163-191.
- Zambrano M. 1995, *La confesión, género literario*, Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid.