

LAURA MARTÍN BERNARDOS



LA TRILOGÍA DEL MAL DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Máster Universitario en Literatura Española
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología

Curso Académico 2010-2011
Convocatoria de Junio

Tutor: Dr. Epicteto José Díaz Navarro

Fecha de defensa: Junio 2011
Calificación del Tribunal: Sobresaliente (9)

Autorización de difusión.

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “LA TRILOGÍA DEL MAL DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN”, realizado durante el curso académico 2010-2011 bajo la dirección del Dr. Epicteto José Díaz Navarro en el Departamento de Filología Española II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Laura MB' with a stylized flourish at the end.

Laura Martín Bernardos

LA TRILOGÍA DEL MAL DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Laura Martín Bernardos

RESUMEN

Este estudio sobre la llamada trilogía del mal de Ricardo Menéndez Salmón pretende indagar tanto en las claves que conforman cada una de las tres narraciones que la componen, *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*, como en la búsqueda de los elementos recurrentes en las tres novelas. Aunque será el mal el principal hilo conductor, no se obviarán otros lugares comunes en la narrativa del autor como su potente estilo o el trasfondo filosófico que lo conecta con otras literaturas y lo desvincula de otros escritores españoles de su generación.

Palabras clave:

Ricardo Menéndez Salmón, trilogía, La ofensa, Derrumbe, El corrector, narrativa española contemporánea, mal, autoficción, terrorismo.

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN'S TRILOGY OF EVIL

Laura Martín Bernardos

ABSTRACT

This paper pretends to inquire into the keys that shape Ricardo Menéndez Salmón's evil trilogy (*La ofensa*, *Derrumbe* and *El corrector*) and to explain the relationships among the three novels. Although evil is the main issue, another commonplaces in this author's narrative cannot be overlooked: his powerful style of writing and the philosophical background, which connect him with foreign literatures and separate him from the rest of the contemporary Spanish narrative.

Keywords:

Ricardo Menéndez Salmón, trilogy, La ofensa, Derrumbe, El corrector, contemporary Spanish narrative, evil, autofiction, terrorism.

A mi trilogía del mal particular: Jorge, Mónica y Álvaro

ÍNDICE

Introducción	5
El autor	6
La trilogía del mal	7
<i>La ofensa</i> (2007)	20
<i>Derrumbe</i> (2008)	35
<i>El corrector</i> (2009)	52
Conclusiones	69
Bibliografía	72

Introducción

Este estudio tiene como objetivo analizar y profundizar en la llamada “trilogía del mal” del autor asturiano Ricardo Menéndez Salmón (1971), basándose así en tres de sus novelas, a saber: *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008) y *El corrector* (2009). 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. Tal denominación, sin ser del todo desacertada, obedece a un criterio en el cual parece no tenerse en cuenta su narrativa anterior, desconocida por el gran público y prácticamente por la crítica, siendo uno de esos casos en los que se habla de nueva voz y consolidación inmediata, ignorando una trayectoria literaria previa de más de diez años. Por ello, a pesar de que este trabajo se limite a las tres novelas referidas, sin duda las más conocidas gracias al aval de una editorial especializada (exceptuando la reciente *La luz es más antigua que el amor*, de 2010), será necesario considerarlas individualmente para no limitarse a un único enfoque que distorsione las características particulares de cada una, evitando entender esta trilogía como un grupo cerrado de obras e intentando tomarlas como muestra del devenir narrativo de Menéndez Salmón, en el que se encuentran elementos, si no obsesiones, recurrentes en su obra anterior y posterior, como el propio mal, motivo de fondo, pero no único. Así, señalaremos otros pilares de su novelística y de su narrativa en general, como el estilo inconfundible que le separa del resto de los escritores de su generación, en su gran mayoría catalizadores de los rasgos de la posmodernidad, singularizándose a pesar de ciertos acercamientos progresivos a formas menos tradicionales que las que manejaba anteriormente, circunstancia que tiene más que ver con el armazón narrativo que con la contundencia de su prosa. En resumen, Ricardo Menéndez Salmón se distingue de sus contemporáneos por un estilo soberbio de acuerdo con la profundidad y la fuerza que requiere la trascendencia de su discurso, la cual, más allá del argumento y el tema, es el verdadero hallazgo de su escritura.

El autor

Ricardo Menéndez Salmón nació en Gijón en 1971. Realizó sus estudios en la Universidad de Oviedo, donde se licenció en Filosofía. Tras una aproximación no muy desafortunada al teatro y a la poesía, su nombre empieza a ser conocido a partir 2003, al obtener el Premio Internacional Juan Rulfo de relato por *Los caballos azules*. La colección de relatos del mismo nombre que publica Ediciones Trea en 2005 llama la atención de Seix Barral, y será dos años después, en 2007, fecha de la publicación de su quinta novela, *La ofensa*, cuando adquiera una mayor relevancia, apoyado por esta misma editorial. Hasta entonces había publicado sus anteriores novelas (*La filosofía en invierno*, *Panóptico*, *Los arrebatados* y *La noche feroz*) y relatos gracias a los numerosos premios que le otorgaron y a la ayuda de editoriales de las llamadas *independientes* como Lengua de Trapo, la ya citada Trea o KRK. Entre los galardones, aproximadamente medio centenar, se encuentran el mencionado Juan Rulfo de relato 2003, convocado por Radio Francia Internacional y el Instituto de México en París, el Ángel González de poesía, el de la Crítica de Asturias de Narrativa, el Antonio Machado, el José Nogales, el Premio de Novela Casino de Mieres, el Premio Llanes de Viajes o el Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Bilbao por trilogía compuesta por *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*, además de ser finalista del Salambó, y del Nacional de Crítica en dos ocasiones, por *La ofensa* y *Derrumbe*.

Ha compaginado además la escritura con la edición (es director literario en la editorial KRK) y con la colaboración como columnista y crítico cultural en *El País*, *ABC*, *El Comercio*, *La Nueva España* y en la revista *Tiempo*, por citar sólo algunos ejemplos.

Además de la publicación de sus novelas, más que respaldadas por la crítica y traducidas a varios idiomas, continúa prodigándose en diferentes colecciones de relatos, ejerciendo de prologuista de varias obras, escribiendo diversos ensayos e incluso colaborando puntualmente como traductor.

La trilogía del mal

Como decíamos al inicio, estas tres novelas constituyen un grupo conocido por la crítica como “la trilogía del mal”, nombre que ha aceptado el propio autor y cuya temática es una obsesión personal reconocida¹. Efectivamente, no podemos pasar por alto, a pesar de las puntualizaciones que merece esta etiqueta, que el mal es el vínculo principal de unión entre las tres narraciones e inevitablemente será el hilo conductor de este compendio de lugares comunes que ahora nos disponemos a presentar. Aunque comprendamos que es innegable la existencia de lazos temáticos entre esta tríada de obras, es fundamental recalcar que parece estar fundamentada en un criterio editorial. En otras palabras, a la luz de lo que hace apenas unas líneas apuntábamos y de otros datos que aportaremos en este análisis, limitar esa obsesión a estas tres novelas es ignorar la obra que no ha contado hasta el momento con las posibilidades de difusión que sí ha tenido su trabajo a raíz de la aparición de *La ofensa* en 2007. Sin embargo, los tiempos de redacción, a tenor de las fechas con las que el autor cierra cada novela, se superponen, y las fechas de publicación respetan el orden de finalización que tienen.

Por ello, no sin reservas, nos servimos de esta etiqueta para dar título a este trabajo, tal y como hace la crítica, pero consideramos oportuno subrayar que bajo una óptica estrictamente literaria, tal denominación presenta limitaciones. No obstante, señala un problema, el del mal, que remite directamente al poso filosófico propio del autor, característica que le sitúa en un nivel diferente al de otros escritores españoles contemporáneos, como señalábamos en la introducción. Al hacer esta afirmación tenemos en mente el grupo de autores que según algunos críticos, entre los que se encuentran Nuria Azancot (2007) o Eloy Fernández Porta (2007), conformarían la generación Nocilla o Afterpop. En ningún caso Ricardo Menéndez Salmón, siendo coetáneo de los integrantes de ese discutido grupo, aparece dentro de la lista, a pesar de esa tendencia creciente hacia los recursos posmodernos que observaremos, o de ciertos lugares comunes presentes en autores de la misma edad que señala Milo Krmpotic (Azancot, 2007):

¹ “Una de mis obsesiones más queridas, como lector y como escritor, es lo que históricamente se ha llamado *el problema del mal*.” (Menéndez Salmón, 2007d, 16). Las cursivas son del texto.

Su carácter heterogéneo, las coincidencias puntuales y temporales. Quizá la alegría con la que saltamos entre realidad y ficción, compartimentos cada vez menos estancos. También ese 'filtro tecnológico' del que habla Fernández Mallo: para bien o para mal, la televisión, el vídeo/dvd e Internet están afectando nuestro modo de ver el mundo.

No serán ajenas estas características para Menéndez Salmón como tendremos la ocasión de comprobar. Sin embargo, su estilo le aleja formalmente de estos autores, y la trascendencia que persigue mediante su discurso será la segunda y fundamental divergencia con respecto al Afterpop. La distancia, no obstante, no será exclusiva respecto a sus coetáneos. Pozuelo Yvancos (2009, 15-16) sostiene: "A ningún lector se le oculta la densidad reflexiva que Menéndez Salmón desliza, y que no tiene fácil parangón en la literatura española reciente. Ni es casual, ni improvisada, ni adolece de la impostación que en otros asoma". El propio autor reconoce:

Mis intereses han estado más cercanos a otras literaturas con cosmovisiones distintas a la nuestra, caso de la centroeuropea o de la rusa. (...) Mis referentes literarios han sido autores en lengua alemana, como Kafka, Broch y Musil, en polaco como Gombrowicz, y en ruso como Dostoievski. Luego, con el tiempo, mi horizonte de lecturas se ha ido expandiendo, y he descubierto a un puñado de escritores que hoy considero irrenunciables: Stendhal, Melville, Conrad, Faulkner, Proust, Céline u Onetti, que es tan poco 'español' en sus temas. La pregunta pertinente es: ¿Qué tienen en común estos autores? La respuesta que se me ocurre es que todos estos grandes novelistas fueron novelistas filósofos; esto es, precisamente lo contrario que novelistas de tesis. (2009c, 123-124).

La huella de tales lecturas se observa rápidamente en la multitud de alusiones filosóficas y artísticas, algunas veces implícitas y otras explícitas, que también caracterizan su escritura². De igual manera introduce subrealidades o hiperrealidades, que comparten nuestro mundo y el mundo de sus novelas y que de alguna manera los equiparan.

A modo de muñecas rusas, o mejor aún, de rizoma³, Menéndez Salmón esquematiza muchos elementos para conceptualizar su convivencia, sus conexiones e incluso su interdependencia. El mal no será una excepción, y por tanto se formulará en ocasiones como un mundo dentro del mundo, al igual que ocurrirá con la realidad, y más moviéndonos dentro del terreno de la literatura. La primera gran imagen es la de la lágrima de Kurt, protagonista de *La ofensa*, que es resumen de su vida, pues en ella

²En muchas ocasiones se me ha cuestionado el abuso de alusiones literarias y de referencias filosóficas en mis libros. Mi respuesta a semejante queja es que esa literatura y esa filosofía no sólo *sirven*, de modo utilitarista, a mi escritura, sino que *son* mi escritura" (Menéndez Salmón, 2009c, 114).

³ 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*.

cabe, efectivamente, un mundo, con el omnipresente mal incluido. Así también se explica el concepto de mal como cáncer o carcinoma en varias ocasiones, ese “Madrid ha enloquecido. Es un mundo dentro del mundo” de *El corrector* (p. 116)⁴, o los temores de Manila en *Derrumbe* (p. 17) ante el vientre de su mujer, porque como mundo que se está gestando dentro de ese otro mundo que es su mujer, encierra en sí tanto la posibilidad del bien como la del mal, potencialidad que como señalaremos, a veces es más intranquilizadora que la misma certeza.

Esos mundos pueden ser, a su vez invocados mediante la palabra, “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.

El tratamiento que se dará al mal dependerá del aspecto concreto que se explore en cada una de las novelas. Así, en *La ofensa*, el mal surge de una ideología, de la defensa de unos valores que atacan un principio básico como es el de la igualdad entre seres humanos. De ahí surge el belicismo, alimentado precisamente por esos valores pervertidos, que se propaga inmediatamente tanto por un bando como por otro. No es de extrañar que como telón de fondo Menéndez Salmón elija el nazismo, uno de los principales hitos del siglo XX con respecto a la barbarie. Por ello no podemos dejar de citar el concepto expresado por Hannah Arendt en 1961, la “banalidad del mal”, es decir, la sensación de trivialidad que mostraban los gestores del holocausto hacia lo que habían hecho. Esto conduce a la autora a pensar, a partir también de su implicación en el juicio contra Eichmann, que cualquiera en esas circunstancias podía haber tomado parte en la Solución Final, es decir, que la normalidad del acusado, su alejamiento de los rasgos que se le atribuirían normalmente como partícipe del nazismo, es decir, la maldad absoluta, quedaban anulados porque simplemente era un hombre que no

⁴ Con el fin de evitar la acumulación de referencias, citaremos directamente la página de cada una de las tres novelas a las que hagamos alusión.

presentaba “un caso de enajenación en el sentido jurídico, ni tampoco de insania moral” (Arendt, 1999, 46), al igual que muchos de los que participaron en el genocidio.

Menéndez Salmón parte de este concepto, es decir, en *La ofensa* elige a Kurt como protagonista, un personaje que no está ni mucho menos motivado por la causa nazi pero que se ve inmerso en el engranaje bélico. Es precisamente por no admitir ese horror, por sentirlo como una *ofensa* hacia el ser humano, por lo que su sensibilidad dimite, pero constituye un caso excepcional. Sin embargo hay otros personajes que representan la fascinación que produce el mal (Löwitsch, pero sobre todo la anfitrióna), y son a su vez símbolo del terror como travesía. Elegirá el autor en este sentido, aquello que se acomode a sus necesidades literarias, aunque siempre reposen este tipo de conceptos, como el de la banalidad, en el fondo. Por eso, sorprenderá por oposición el personaje de Mortenblau en *Derrumbe*, a medio camino entre la atracción y la maldad más absoluta, pero que a ojos de los investigadores es simplemente un hombre (p. 144), lo cual es aún más terrorífico. Sería posible considerarlo como un “idiota moral”⁵ pero esta etiqueta le corresponde especialmente al grupo denominado Los Arrancadores. Dice Bilbeny:

Mucho más que una conjura de los necios hay que temer, en cambio, una conjura de los dotados de un buen cociente intelectual, y especialmente cuando se comportan en lo ético con la misma insensibilidad que el necio. En este terreno puede ser, y de hecho es, mucho peor el listo que el estúpido. El exterminador metódico suele ser alguien de este tipo. El mal capital de nuestro siglo tiene su causa en la apatía moral de seres inteligentes. Por eso no les llamamos necios, ni simplemente «idiotas». El asesino de masas es, ante todo, un *idiota moral* (1993, 21).

En *Derrumbe* existe una intención explícita de hacer el mal que hace que sea considerado como un elemento maniqueo, apartado de lo humano, lo cual también lo banaliza a otro nivel, contraviniendo la hipótesis de pensadores como Tzvetan Todorov. Para Todorov (2009), el mal está tan presente en la esencia del ser humano como pueda estarlo el bien, y por tanto es imposible de erradicar. Defiende el papel de la memoria para no olvidar las catástrofes previas, pero no cree en la posibilidad de que ese recuerdo continuo impida que el mal vuelva a repetirse. Propone, como apoyo, una asunción de su presencia, para poder domesticarlo, comprenderlo, y considerarlo humano. Así se evita caer en cuestiones como la división entre culpables y víctimas, que ayuda a una categorización imposible del hombre como “humano” o “inhumano”,

lo cual no es coherente dado que todos somos susceptibles de reunir ambas características dependiendo de las circunstancias. Si caemos pues en divisiones entre lo bueno y lo malo, los culpables y los inocentes, impedimos, según Todorov, que la moral del hombre evolucione, o peor, retrocedemos hasta la ley del tali3n. Tanto el bien como el mal son inherentes al hombre, y no se trata de justificar as3 la barbarie, sino de asumir su lugar en el mundo para poder actuar contra ella y controlarla con justicia y no con venganza. Para resumir su teor3a, toma las palabras de Romain Gary, que en su novela *Les Cerfs-volants* concluye:

Se dice que lo que el nazismo tiene de horroroso es su lado inhumano. Por supuesto. Pero hay que rendirse a la evidencia: ese lado inhumano forma parte de lo humano. Mientras no se reconozca que la inhumanidad es algo humano, seguiremos engañándonos con una mentira piadosa.⁶

Sin embargo en la segunda novela analizada, a pesar de la alternancia entre el bien y el mal, que se turnan en la estructura, el horror es una evidencia, una realidad. En *La ofensa* era una potencialidad, un desarrollo, en *Derrumbe*, m3s que la progresi3n dentro de un mal ya detonado, m3s que una traves3a hacia 3l, es un paseo por el infierno. Por eso se cuentan las mayores atrocidades al detalle, mientras que en *La ofensa* no hab3a tal recreaci3n en las escenas grotescas, porque se buscaba principalmente la repulsa moral y no tanto el asco y la repugnancia. Al tratarse el mal como algo externo, y no como un proceso interno, como en Kurt, el di3logo es fundamental, y desaparece el silencio caracter3stico de la primera novela, aspecto l3gico si tenemos en cuenta que *Derrumbe* es deudora de la novela negra y del lenguaje cinematogr3fico.

Por su parte *El corrector* presenta una distancia enorme entre el universo del mal y el universo del protagonista. Es, de entre las tres, la m3s realista en la representaci3n del horror, no s3lo por tratar un acontecimiento especialmente reciente, sino tambi3n porque la ficcionalizaci3n ya recae en ese universo de Vladimir. Esto es, se toma el horror directamente de la realidad, que por cercana, resulta de por s3 efectiva y conmovedora, y se despoja de literatura, cayendo 3sta exclusivamente sobre el protagonista y sus circunstancias.

Adem3s, volviendo al tema de la memoria, es muy significativo el uso que se hace de las fotograf3as y de la pel3cula en *La ofensa*. Lo que podr3an ser instrumentos

⁵ De la misma manera se titula el ensayo de Norbert Bilbeny (1993), que evidentemente parte de la obra de Arendt. Tanto es as3 que el subt3tulo es “la banalidad del mal en el siglo XX”.

para recordar la barbarie cometida, es decir, herramientas útiles para actualizar el recuerdo de lo pasado para que no se repita, se convierte en una actualización del mal en favor de aquellos que lo ejecutan, al igual que hace Mortenblau con sus diarios. El mal deja su testimonio, pero depende del uso que se dé a esa herencia para que su efecto posterior sea positivo o negativo. De hecho, una de las formas de perpetuar el mal mediante la memoria es su originalidad, su oscura genialidad. Mara, en *Derrumbe*, resalta lo retorcido pero ingenioso de las estrategias de Los Arrancadores, el grupo terrorista. Parecen compartir ese reino del detalle que es la literatura, en *El corrector* esa “razón íntima de existir”, (p. 52), que hace a ambos tan poderosos. Esto conduce en último término a un binomio entre mal y arte⁷ muy presente en la trilogía. Veremos que los personajes, en momentos críticos, buscan sentido en el arte, para finalmente comprobar que no es capaz de anular el horror. Mortenblau busca alivio en Montaigne, Huysmans y Kafka, pero no lo encuentra, (pp. 45-46). Kurt intenta pensar en el arte mientras está presenciando la matanza en Mieux, (p. 53) y no halla consuelo. Lo mismo le sucede a Valdivia con sus imágenes más queridas (p. 161).

El mal, en sí, posee una atracción, una rara belleza, aunque sea por inversión absoluta: “Esa rara perfección que poseen la violencia, la agresión, el insulto” dice el narrador de *Derrumbe* (p. 54). El mal es ordenado, sistemático (recordemos los zapatos que deja Mortenblau, su precisión al escribir y fundamentar todos sus actos en sus diarios), frente a lo desordenado y caótico de la vida ordinaria, aunque en ciertos momentos (pensemos ahora en el mapa de víctimas del asesino) ambos acerquen posturas: “-Es como la vida [...] El sentido de la vida es su carencia”, (p. 21), dice Manila al respecto, entroncando así con esa concepción dual del monstruo que sigue siendo un hombre, es decir, a la convivencia entre bien y mal, simbolizado en la estructura circular de *Derrumbe*.

Otro de los conceptos que se repite en *Derrumbe* y en *El corrector* es el del apocalipsis, quizás no presente en *La ofensa* por la ingenuidad del protagonista o por

⁶ GARY, Romain (1980) *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard, p. 265. El traductor de este ensayo de Todorov toma la traducción al español de Francisco Fera: *Las cometas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

⁷ “Como escribe Safranski, quien en el acto de componer valsos, pintar murales, esculpir sobre mármol o levantar catedrales se contempla a sí mismo desde la perspectiva del oficio, no puede hacer otra cosa que preguntarse: «Todo este esfuerzo, toda esta lucha de vanidades, toda esta ingente escenificación, ¿para qué sirven?» El mal, para el arte, proviene de su misterio creador. Como creación a partir de la oscuridad de las impresiones, tiene como dote la oscuridad de sus frutos”. (Menéndez Salmón, 2007d, 30).

estar ambientado en el escenario bélico, de signo presuntamente más ordenado. Los investigadores de la primera “estuvieron de acuerdo en que eran buenos tiempos para la mala gente y en que el mundo se estaba transformando en algo parecido a la balsa de la Medusa”, (pp. 42-43), mientras que en *El corrector*, con la perspectiva que da la Historia, Vladimir comenta: “sentimos que los buenos tiempos habían tocado a su fin. Claro que los buenos tiempos llevan tocando a su fin desde hace ya unas cuantas primaveras”, (p. 12). Como más adelante apuntará Vladimir, esta idea es tan antigua como la Historia, aunque a veces olvidemos que incluso el mal tiene su genealogía, una serie de hitos que se pierden en la memoria, lo cual enlaza directamente con lo expresado por Todorov.

Acabamos de mencionar el concepto del mal como travesía⁸, idea que explicaremos a propósito de *La ofensa*, pues es donde más claro se percibe, pero que también aparece en *Derrumbe*. El punto de partida de esa trayectoria puede ser entonces un golpe concreto, aprovechando que se dan las circunstancias emocionales necesarias (pérdida de la identidad debida a pérdida de la memoria, del origen). El mal (“una de las palabras más cortas; uno de los viajes más largos” dice Manila; p. 34) planta su semilla, y aunque trate de evitarse, acaba floreciendo, y no será posible pararlo ni mediante el tiempo, la distancia o el amor. También puede nacer de circunstancias adversas, de disfunciones con el entorno, o casualidades. A veces el origen es un enigma, como en el caso de Mortenblau, quien desencadena una tragedia familiar que por un efecto dominó y una suma de coincidencias acaba costándole la vida. Esa imprevisibilidad va unida a un azar que fuerza la verosimilitud a favor de la fábula.

El narrador recuerda implícitamente que todo es una invención⁹, excepto en el caso particular de *El corrector*, cuyo pacto de ficción se ve condicionado por su carácter referencial. Su intromisión y sus intervenciones en las dos primeras novelas, las digresiones que señalan posibilidades, las hipótesis de cosas que podrían pasar aunque al final no sucedan, es decir, los ejercicios de imaginación dentro del marco de la

⁸ “Porque el mal es centrífugo, expansivo, democratizador; porque su fuerza radica en su capacidad de irradiación, de contaminación, de infección; porque el mal, como el *Homo sapiens*, nació nómada; porque el mal, como la existencia, en palabras de ese otro gran intérprete de la maldad que fue Guimarães Rosa, significa, antes que nada, travesía.”, (Menéndez Salmón, 2007d, 23).

⁹ “El territorio del escritor no es la verdad, una palabra ante la que confieso sentir cierta prevención, sino la verosimilitud, esto es, la creación de un mundo que, incluso conculcando las leyes de la realidad [...] sea efectivo y coherente; en una palabra: habitable. [...] Sólo quien piense que la literatura debe aspirar a reflejar *necesariamente* cierta verdad social, moral o intelectual sentirá desagrado ante estas excursiones al reino de lo contingente.”, (Menéndez Salmón, 2009c, 111-112).

novela, sea por parte del narrador o de los personajes, se repiten sin que por ello la narración pierda contundencia, porque tiene más fuerza lo que es susceptible de ocurrir que lo ya acontecido, porque lo primero es una potencialidad y una amenaza, y lo segundo está cerrado.

En cuanto al azar en sí, se erige explícitamente como dios en *La ofensa*: “y que sólo hay un dios, el azar, y que sólo existe una religión, la casualidad, y que cualquier otra interpretación de la vida y de sus accidentes no sólo está abocada al fracaso, sino que condena a la más absoluta ceguera”, (p. 132). A su vez, en *Derrumbe* es también síntoma del caos vital: “Un diorama de posibilidades. Una ruleta rusa. Azar. La necesidad del azar. El destino entendido como necesidad. La vida asumida como destino. La urdimbre de la vida”, (p. 27). Esta sensación de absoluta discordia imposible de conjugar con la armonía, pese a su convivencia, es metaforizada muchas veces a través de la imagen de las tinieblas, el claroscuro, y es, junto a su lenguaje, uno de los razonamientos a favor de ese barroquismo que se adivina en Menéndez Salmón, aunque hemos de decir que la longitud de las oraciones es menor en *El corrector*, que necesita un ritmo más ágil. En las dos primeras obras hay ideas complementarias, muchísimas frases coordinadas en aposición, yuxtaposición de imágenes como método de representar la convivencia de realidades y visión poliédrica de una realidad no unitaria. Tampoco en el caso de la tercera novela puede hablarse de fragmentación, sino de complementación.

Volviendo al estilo del autor, no podemos obviar los símiles. Mientras que en *La ofensa* son chocantes, llamativos e impactantes, los de *Derrumbe*, también muy numerosos, yuxtapuestos en muchas ocasiones, tienen un punto macabro y deshumanizante, mayor amargura, ironía. *El corrector* sin embargo no contiene tantos debido a su particular naturaleza, en la que prevalecen la sobriedad e inmediatez expresivas.

Veremos en el análisis pormenorizado de cada una de las novelas numerosos ejemplos de metáforas de factura similar, algo lógico si tenemos en cuenta la simultaneidad de las redacciones de las tres obras y el tema de fondo. No extraña entonces que tanto Kurt sea “gestor de la nostalgia” (p. 46), al igual que Manila es

“gestor de sus pequeñas nostalgias” (p. 134), o las dos horas “del lobo”¹⁰ de *El corrector* (p. 113) y *Derrumbe* (p. 103).

Aunque en ocasiones estas metáforas, como explicaremos en los respectivos análisis, vengan explicitadas y ampliadas, se hace de tal manera que quedan abiertas, como si sólo explorase una de sus posibles interpretaciones, porque revela el referente de tal modo que consigue prolongar el lirismo. Son todos estos juegos un excelente ejemplo de su perfecto manejo del lenguaje y sobre todo del léxico, optando en muchas ocasiones por la palabra exacta, justa, de registro especialmente culto o técnico. La precisión va de la mano de la condensación, a pesar de las abundantes yuxtaposiciones, pues no es prolijo en detalles superficiales, aunque sí en matices. Destacamos de nuevo, y no será ni mucho menos la última vez, el carácter fabulístico de sus narraciones, cercano a su cuentística, en donde lo que importa es un asunto concreto, aun con sus variantes, que es mejor expresar brevemente¹¹.

A pesar de la presencia más o menos constante del barroquismo expresivo, y del caos imperante dentro de las vidas de los personajes, en incluso la falta de linealidad temporal de *Derrumbe* o las idas y venidas del pensamiento de Vladimir, la forma externa de las novelas reflejará el orden. *La ofensa* y *Derrumbe* comparten una estructura tripartita, con escenas breves. Sin embargo en la segunda no hay una linealidad temporal, ni un protagonista en torno al cual gira todo, ni la revisión de una faceta del mal en concreto, sino que habrá una exploración de las diversas formas en las que se manifiesta el horror. *El corrector* por su parte se compondrá de secuencias, en las que nos detendremos, al servicio de la sobriedad y del dualismo entre crónica y reflexión, si bien la obra que mejor contiene esa dualidad es *Derrumbe*, donde hay una mayor diferenciación conceptual entre mal y bien, aunque en el fondo radiquen y vayan a parar al mismo punto. Por ello hay dos maneras de hacer el mal, dos hombres para Mara, dos padres y dos hijos, dos gemelos. De algún modo, en *Derrumbe* se admiten las dicotomías, o se proponen para derrumbarlas, pero ahí aparecen. La presencia del mal es casi tangible, se observa perfectamente su lugar en el mundo, mientras que en *La ofensa*

¹⁰ *La hora del lobo* es el título de la película del sueco Ingmar Bergman estrenada en 1968: “La hora del lobo es el momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos”.

¹¹ Dice Pozuelo Yvancos, (2009, 16): “las tres obras tienen una dimensión de novela corta, porque no proceden, como suelen las novelas, por extensión, sino que su efecto quiere la intensidad, más cercana al

se considera algo externo, que deja su semilla en el hombre. *La ofensa* presenta dualidades, pero son respecto a personajes o situaciones, porque el contraste entre bien y mal es muy claro. Si acaso ya se apunta en el personaje del doctor Lasalle la conjunción entre ambos, circunstancia que se explotará en *Derrumbe*. *El corrector*, en cambio, intentará asumir la presencia del horror, recordar y recordarnos que siempre ha estado ahí, pero con una distancia por parte del protagonista, que desde su lejanía espacial y una implicación menos directa, puede reflexionar al respecto, precisamente por no estar inmerso en el horror. Por el contrario, al resto de personajes conviene mirarlos desde fuera, explorar sus reacciones, como hace Vladimir consigo mismo, pero con la distancia de un narrador, que medie entre los personajes, incluso los más terribles.

De esta forma, en la construcción de personajes veremos que Menéndez Salmón va del rasgo particular a la descripción pormenorizada. Los personajes son más redondos a medida que avanzamos en la lectura de esta trilogía, pero consideramos que esto no responde a una mejora en la calidad de la escritura, sino a enfrentarse a las necesidades específicas de cada historia.

Si hablábamos antes de los puntos de partida del mal, es interesante conocer el tratamiento de sus consecuencias. Una de las más habituales es la mutilación, ya sea literal o metafórica. Así, Kurt es despojado de su sensibilidad, de su calidad de hombre y de eso que Menéndez Salmón califica como “genealogía del amor”. También se apreciará una escisión, al quedar sin padre el hijo que espera Ermelinde. Los hijos de Manila también pierden a su madre, y él por su parte, pierde la cordura. El hijo de Vladimir, Eric, vive en la otra parte del mundo, conservando a través de las cartas y las fotografías cierta relación. Se habla en *Derrumbe* de los padres sin hijos, pero como vemos, lo contrario también tiene cabida en las novelas. Entre esas pérdidas también podemos incluir, a propósito de esa genealogía, la inocencia de Vera y por extensión la de su padre, así como la más lógica, que aparece en todas las obras: la pérdida de la vida.

Estaremos hablando de mutilaciones físicas, psicológicas y sentimentales, pero también sociales. El mal es causa o consecuencia de la mutilación de la moral a nivel

efecto que crea esa obra maestra de Conrad o el otro gran modelo que inspira muchas de las páginas de *La ofensa*: Franz Kafka”.

también global, de ahí esas escenas dantescas, provocadas por unos “arrancadores” nada menos, en el paisaje de Promenadia de *Derrumbe* o por los terroristas en el Madrid del 11-M.

En algunas ocasiones se metaforiza esa gestación silenciosa e interna del mal a través del cuerpo, de forma literal. El tumor que tiene Olsen en la garganta, tras ser extirpado, le hace perder la voz. En *El corrector* se dice: “un cáncer secreto roía sus entrañas: porque las tinieblas, en todo caso, son siempre *interiores*”, (p. 81). Trataremos con detenimiento el proceso interno que representa (además de las huellas que inevitablemente deja) lo cual permite enlazar de nuevo con una de las alegorías más habituales del autor (especialmente en *La ofensa* y *Derrumbe*) como es la del mundo dentro de mundo.

Otro de los motivos recurrentes en las tres novelas es la presencia de los medios de comunicación, o mejor aún, medios de transmisión. Son una especie de memoria constante, de actualización eterna de los cuales se sacar provecho o perjuicio. Así, mediante el cine o la fotografía el mal puede quedar inmortalizado y eternizado, lo que visto de otra manera podría ayudar a esa empresa que mencionaba Todorov acerca de la utilización de la memoria contra el mal. Depende, finalmente, del uso que se dé a esos testimonios. Lo que no puede obviarse es la presencia de las proyecciones cinematográficas en la novela, de la utilización de la grabación como método de pervivencia o fijación del mal en la memoria colectiva o individual, ya sea en el final ceremonioso de *La ofensa* o en la orgía de “La casa de los zurdos” en *Derrumbe*. Baste la cita de *El corrector* para explicarlo: “–La muerte se ha instalado aquí– decía [Zoe] señalándose el cráneo, como si allí dentro, en esa magnífica sala oscura donde proyectamos nuestras cintas predilectas, se escondiera el aleph del universo”, (p. 131-132).

La crítica a los medios de comunicación también es evidente. Traen al mundo otros mundos destrozados que impactan en el espectador. Su carácter es frecuentemente destructivo, como si se anulara esa posibilidad de utilizarlos de modo provechoso.

En el caso concreto de la fotografía, otro *actualizador* de realidades, las connotaciones pueden ser positivas, como en *El corrector* pero aun así provocan cierto extrañamiento por condición de poseer una existencia doble, como objetos y como representación. “Siempre me han obsesionado los objetos, su vida privada, inagotable e

inescrutable. Me asombra pensar cuántas cosas me sobrevivirán” dice Vladimir (p. 85). Recordemos también la fotografía del soldado, de ese Mortenblau con el que los demás pueden identificarle, pero en la que él ya no se ve reflejado. Esto ocurre a causa de ese desdoblamiento identitario que provoca el mal, que halla correspondencia entre las figuras en principio opuestas de Manila y Mortenblau. Podríamos decir que el bien también proporciona una identidad, aunque siempre amenazada. La expresión máxima la encontramos también en Mortenblau, que se rehabilita gracias al bebé, aunque sea temporalmente. Junto a ello podemos colocar la sensación de extrañamiento, la categoría freudiana del doble, que experimentarán tanto Kurt como Manila ante la proximidad de un cambio que deriva en una ruptura de los orígenes o de la unidad familiar, estableciendo la alienación que provoca el mal, pues la pérdida de esos elementos aleja al hombre de la genealogía del amor y por tanto queda indefenso.

Por otra parte, la identidad se presenta como un concepto variable, incluso para el mismo mal, imposible de identificar al tratarse de un concepto abstracto representado por aquello que se supone su antítesis: el hombre. Éste se erige como gestor del mal y llega a ser su icono¹², su representación. En *El corrector* leemos: “En la cultura contemporánea, la vida se embosca en los iconos”, (p. 71), y también “Todo tiempo posee sus signos, sus emblemas, sus cábalas. El nuestro ha hecho del miedo su estandarte, su venero de dolor, su firmamento”, (p. 123). Valdivia comprende finalmente que se enfrentan a la “dictadura del símbolo”, (p. 123). Por lo tanto, aun pudiendo eliminar al símbolo, no eliminamos al referente, en lo que es otro juego más de simulacros.

Mientras que las proyecciones son ámbitos recurrentes, también serán los cementerios espacios que se repiten en *La ofensa* y *Derrumbe*. Será la última etapa de Kurt antes de despedirnos del personaje, también forma parte de las últimas escenas de Valdivia y por supuesto es decorado de la revelación de la locura de Manila.

Como espacio de paz, sin embargo, se ofrece el mar, lugar donde Manila lleva a jugar a su hija, donde Valdivia tiene un destello de esperanza al mirar a la pareja que se besa, por donde pasean Kurt y Ermelinde y donde acaba, entre el sosiego y el amor, la narración de Vladimir.

¹² “Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo. El sistema funciona menos gracias a la plusvalía de la mercancía que a la plusvalía estética del signo”. (Baudrillard, 1991, 22).

Decíamos antes que el arte, aunque posible consuelo, no es capaz de parar el horror, un horror que además de seccionar la genealogía del amor y de alienar, es capaz incluso de parar el tiempo. Manila sabe que el crimen “era el lugar donde el tiempo era abolido”, (p. 48), y ya hemos mencionado esos relojes que se ponen a cero con motivo de los atentados de Madrid. Al atraer irremediamente al hombre, trasunto de Ícaro (la crónica de Vladimir es también un “homenaje a mi mujer, a quienes como ella nos ayudan a salir de las ocasionales ciénagas donde caemos y, si no a levantar el vuelo todas las alas son de cera–, si al menos a pisar tierra firme”, p. 59), a veces ni el amor puede salvarlo, pero se formula como una opción más fuerte que la del arte¹³.

Para completar este repaso por los vínculos de unión entre las tres novelas, no podemos dejar de mencionar el papel fundamental de la mujer como figura que encarna ese amor que se contrapone al mal y el horror imperantes. La mujer, debido en parte a que los protagonistas son siempre hombres, será la gestora de la posible salvación. Tanto Rachel como Ermelinde simbolizan el afecto, el calor. Mara, de *Derrumbe* es la paz entre el caos para Manila, el sentido entre tanta crueldad, pero no sólo para él, porque es también la esperanza de redención de Mortenblau. La ausencia tácita de Mara destroza a la familia de Manila, pero una madre débil como la de Vera, “La Miedosa”, (p. 124), tampoco es admisible como modelo, en parte también porque su debilidad parece estar relacionada con su fe religiosa, al igual que ocurre con la madre de Vladimir.

La mujer es además orden, practicidad, sentido. Ermelinde comprende que la rutina ayudará a Kurt. Manila admira de Mara “cómo todos sus movimientos eran ahorrativos, esféricos, completos”, (p. 59). Frente al caos externo, como apuntaremos en el análisis de *El corrector*, el cuerpo de la mujer será el refugio.

¹³ “Abolición del tiempo, elucidación del yo, superación de la finitud, constatación del talento y destrucción del prejuicio. Estos son los poderes consoladores de la literatura”, (Menéndez Salmón, 2009c, 117).

La ofensa (2007)

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 veremos 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 malvado”, “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.¹⁴

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”¹⁵, “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 de la Solución Final, quien era especialmente conocido por su extrema inteligencia y frialdad¹⁶.

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)¹⁷, 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 a 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 ventiocho capítulos breves y concisos. Los primeros reproducen dieciséis meses, los segundos, diez, los terceros, algunas horas.

² Nietzsche, 1997, 55. Las cursivas son del texto.

¹⁵ Schank, 2004, 152.

¹⁶ Schoenberg, 2011.

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 universos¹⁸. 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 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”¹⁹, p. 24; “el silencio que, posado sobre la mesa, se convirtió durante

¹⁷ Los números de página indicados serán los correspondientes a la novela objeto de análisis de cada capítulo (en este caso, Menéndez Salmón, 2009a), omitiendo la referencia completa, y ofreciéndola en el caso de que nos refiramos a otra obra.

¹⁸ 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”.

¹⁹ 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

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 nos detendremos más adelante.

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 autor²⁰, 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 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

confusa”, a la que abre el cuento *La vida en llamas*: “moviendo los brazos como si estuviera dirigiendo una orquesta invisible” (Menéndez Salmón, 2007b, 11) 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).

²⁰ 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”.

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 indicábamos, 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 ventiocho 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 (Menéndez Salmón, 2003a, 19-20) que da testimonio de la similitud entre los personajes:

Quando 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.

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”²¹, (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

²¹ Recordará esta imagen al “cuerpo ensartado por la humedad como un pollo por un espetón” de *Derrumbe*, (Menéndez Salmón, 2010a, 86).

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 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 Conrad²², 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

²² 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).

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 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.

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 Goya²³, 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 baja 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)²⁴. Hay

²³ 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.

²⁴ 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

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 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.

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

censurables de la novela”. Nosotros lo justificamos por el carácter de fábula de la narración y la subordinación de todos los elementos a ella.

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 despidió. También es Ermelinde el contrapunto de Kurt en este momento, pues son respectivamente símbolos de la receptividad y de la insensibilidad. Löwitsch 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 en “una lengua ininteligible, hostil, semejante al gemido de un hombre en una caverna”, (p. 53), para Kurt 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.

Hemos 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 señalábamos, 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)²⁵. 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).

La tercera y última parte está condensada en unas horas²⁶. Es el trayecto final hacia el horror, que se ve suavizado por el anuncio de embarazo de Ermelinde, como

²⁵ En *Derrumbe*, (Menéndez Salmón, 2010a, 101) se repite la imagen: “La tristeza les había dejado sin palabras. Sus pasos resonaban como aldabonazos”.

²⁶ 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 angustiosa vuelta hacia el

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 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.

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”.

Derrumbe (2008)

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 irremediabilmente reconocible. Es Gijón. Un Gijón que nunca se nombra, pero que es absolutamente visible”, (Menéndez Salmón, 2008d).

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 no obviemos 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)²⁷. En la primera, se alternan las escenas de Mortenblau,

²⁷ 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

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 mismas es siempre Mortenblau²⁸, 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 observamos 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”²⁹. 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

un “carácter cinematográfico por la sucesión entrecortada de sus breves secuencias y sus abruptas elipsis”.

²⁸ 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, 2008e, 87).

en una desacralización del cuerpo, en un atentado contra lo que Foucault (2001, 177) llama “fisiología moral de la carne”, que contrasta enormemente con lo que 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.

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 acabamos de ver en 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 moho 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

²⁹ VÁSQUES ROCCA, Adolfo (2006), “Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne”, en *Arte, individuo y sociedad*, n° 18.

Manila, anagrama de “animal”, se dirige a matarle, Mortenblau³⁰ 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 encontremos. 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 grito, como muestra del placer al asesinar pero también como liberación del dolor que siente.

De nuevo, como decíamos antes, 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.”³¹, (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

³⁰ 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.

³¹ 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.

Manila cree en *El contrato social*, trato que no le sirve y que al final él mismo romperá³². 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, 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 garfío de un carnicero”, (p. 24).

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 acudiría al léxico del cuerpo incluso para formular metáforas: “los intestinos de la casa”, (p. 25).

³² 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, 2008e, 87).

Una de las maneras de hacer ostensible la presencia del cuerpo será mediante un motivo que como señalábamos, 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 vamos a encontrarnos será la de Manila (aunque aún no lo identifiquemos) 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 observamos 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 veíamos en la anterior novela, el amor es, si no la redención, al menos su posibilidad, un consuelo al fin.

Se manifestarán claramente dos formas de imponer el mal. La primera, representada por Mortenblau, es el mal indiscriminado e inmotivado, volcado hacia la violencia corporal. Ahí radica su monstruosidad³³, de la ausencia de un factor que propicie sus tropelías. Sólo se menciona el hecho de haber sido 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 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 nuestra atención, resulta no ser un asesinato más de Mortenblau, sino su propio asesinato. La esperanza³⁴ 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

³³ “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)

³⁴ Efectivamente, Menéndez Salmón señala (2008e, 87): “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”.

gozado, de haber reído: de haber sido”³⁵, (p. 13). Al final, siendo una existencia 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 oscuro³⁶, (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 distinguimos de quién se está hablando. Por lógica estructural, tendría que ser de Mortenblau, por esa alternancia escénica entre bien y mal, pero el hecho de que no le ponga nombre no es simplemente la deshumanización de la que antes hablábamos, es la posibilidad de que puede 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 atendemos sólo a la trayectoria de este personaje, comprobamos 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 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

³⁵ 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 partes para al fin venir a ser, otra vez, sólo y para siempre, la carne de Kurt”, (Menéndez Salmón, 2009a, 139).

³⁶ Cuando Manila le abofetea, Mortenblau es como “un tótem de terracota”, (p. 146). En *El corrector*, (Menéndez Salmón, 2010b, 40) su protagonista permanece “digno como un tótem” ante las informaciones que recibe.

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. Al principio es justo, el único que se atreve a decir que la muerte de la mujer tiene más importancia por pertenecer a una clase social alta. Es como un visionario, un 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, pero acaba convirtiéndose en su representante.

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 veremos 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 cuele, 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 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. No sabemos 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.

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 no es un humano, sino una posibilidad) salen fortalecidos. La mala conciencia que pueden tener se transforma en un obstáculo que sin embargo convierten en motivación para continuar. Invocan a Stavrogin³⁷, 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.³⁸

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 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.³⁹

³⁷ “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, Franco (2007), *El nihilismo*, Madrid, Siruela, p. 45.

³⁸ Malraux, 1983, 170.

³⁹ No creemos 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

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 hiperrealidad⁴⁰, 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 decíamos, 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 único que conocemos más íntimamente, 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

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).

⁴⁰ El concepto de hiperrealidad está formulado ya en 1978 por Jean Baudrillard en el ensayo *La precesión de los simulacros*. (En *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1938, p. 30): “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”.

conspiración, de ser el actor de un drama para que el no había solicitado un papel”, (p. 82). 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 novela⁴¹. 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 aquélla, 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: “Porque prestado era el nombre que llevaban. Prestado el pan que comían. Prestados ellos mismos.”, (p. 109). Sin embargo, como señalábamos 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

⁴¹ Estamos de acuerdo con Pozuelo Yvancos (2009, 16): “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”.

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, sabemos que está “arrebataado 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.

A pesar de lo que hemos dicho antes 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 si la comparamos con *La ofensa*, una obra más posmoderna. Dentro de ella cabe el género negro⁴², 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.

Apuntábamos antes, a propósito de la literaturización, el concepto ya explotado anteriormente por Menéndez Salmón del mundo dentro del mundo. Si bien en algunas

⁴² Según el propio Menéndez Salmón (2008d) 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”.

críticas se señala la tipificación de sus personajes⁴³, quizás por esa subordinación que acabamos de mencionar respecto al propósito último, se reivindica su existencia plena no tanto por lo que sabemos 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 hemos expuesto, también es otra esfera de realidad dentro de la realidad. Manila siente 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 circo⁴⁴, 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 indicábamos, 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 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

⁴³ Senabre (2008), 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”.

⁴⁴ 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, 2007b, 67-74) de la colección *Gritar* con cambios en los nombres propios. Desconocemos 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

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 comprobamos 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:

(“diciembre de 2004- septiembre de 2007”), p. 189. Teniendo en cuenta esta costumbre del autor, descubrimos que las fechas de composición de al menos las tres novelas que analizamos se superponen.

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 mundo⁴⁵. Se antoja como otra vía más para escapar de la realidad. Al igual que el soma, que hemos 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 aterraría 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.

⁴⁵ Dice Baudrillard (1991, 9): “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”.

El corrector (2009)

Esta obra es la historia de dos fracasos. El del protagonista como escritor⁴⁶ y el del ser humano como ser moral. El primero de ellos se deshace en cuanto abrimos 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 nuestro juicio, estas dos desilusiones, más allá de servir como resorte narrativo, tienen, como otros tantos componentes de esta obra, un aura de sinceridad⁴⁷ que se convierte en vía fundamental de comunicación. Por ello, aunque estemos ante un ejemplo de autoficción⁴⁸, 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 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 encontramos 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 diferentes⁴⁹ y por tanto diversas formas de enfocar esta circunstancia histórica.

⁴⁶ “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).

⁴⁷ “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)

⁴⁸ Continuará por este camino en *La luz es más antigua que el amor* (2010), donde seguirá explotando el binomio entre arte y poder, y aparecerá el personaje de Bocanegra, que acabará recibiendo el Nobel de Literatura y leyendo para la ocasión un discurso sobre su novela, que tiene el mismo título que la obra de Menéndez Salmón.

⁴⁹ Excepto la novela de García Ortega, imaginamos que por ser publicada de forma posterior, son brevemente analizadas, aunque de un modo efectivo por Marcos Kunz en su artículo “Palabras contra

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 especialmente⁵⁰. La aproximación a 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 bárbaro⁵¹.

Sin entrar aún a valorar esa inevitable alusión a Adorno, coincidimos 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

bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M” cuya referencia completa incluimos 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 de la que nos serviremos a continuación.

⁵⁰ “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 desafío directo a lo público, una forma de resistencia activa a la manipulación política. (Baudrillard, 1998, 144-145).

⁵¹ 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).

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 hemos hecho mención, diremos 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 acontecimiento, y de ser tomada como tal por los lectores. Sea como fuere, la obra que nos ocupa 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 se dan respuesta al porqué de determinadas cuestiones frente al porqué trascendente de la literatura, de respuestas ambigüas, múltiples o imposibles.

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 veintiún secuencias marcadas sólo por el número, sin las divisiones en partes que habíamos visto en 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 mencionábamos 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-M⁵², negándose la posibilidad de trascender la realidad mediante la

⁵² Explica el autor (Menéndez Salmón, 2009h, 52-53): “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

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 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, sospechamos, es 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”⁵³, 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 podemos decir 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 corrector pero que es susceptible de pertenecer al autor.

a veces uno encuentra ámbitos de reclusión, de consuelo, que no necesariamente pasan por el ejercicio de un discurso”.

⁵³ 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 Historia⁵⁴ 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 tan 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 indicábamos a propósito de aquella, no es de extrañar si tenemos además 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 también 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 acabamos 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) 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 Bernhard⁵⁵, lo que es sin duda un juego intertextual relacionado con la intención y el fondo de *El corrector*:

⁵⁴ 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).

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 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)

Vladimir, por su parte, 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).

⁵⁵ “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).

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 en lo que habíamos visto hasta ahora, 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 Vladimir⁵⁶ –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*⁵⁷ 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, llama a José María Aznar, cuya voz “hedía”⁵⁸, 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 Salmón⁵⁹. 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 análisis⁶⁰.

⁵⁶ “Yo siempre lo he dicho, a mí me hubiese gustado ser Lenin” (Menéndez Salmón, 2009h, 55).

⁵⁷ “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).

⁵⁸ Recordamos a propósito de esta cita textual lo mencionado en el análisis de *La ofensa* a propósito de los olores.

⁵⁹ Se contraponen esta novela por tanto a aquello que apunta Molero de la Iglesia (2000, 75) 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”.

⁶⁰ “Incluso dentro de la fórmula que llamamos autoficción, se ensayan infinidad de modos 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 rerepresentativas de la diferencia del yo”. (Molero de la Iglesia, 2000, 67).

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 cordero de dos cabezas”⁶¹, 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, como hemos visto hasta ahora, Menéndez Salmón se permite desvelar lo simbólico incluso explicitando las alegorías, y así concluye este capítulo I, (“Una errata⁶² 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, resultándonos 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).

Una 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 intérprete de la imperfección⁶³ 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

⁶¹ 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).

⁶² “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). Añadimos nosotros 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).

⁶³ Vladimir es al mismo tiempo intérprete del error pero también de la realidad, aunque a veces ataque ese afán interpretativo que sintetizamos en una 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).

II: “Por mis manos pasan tantas imágenes e ideas ajenas, tantas voces⁶⁴, 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 indicábamos 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. Pero es también 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 decíamos 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

⁶⁴ 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).

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.

Si decíamos 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 hemos 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 día⁶⁵, mi madre, que había apoyado sin vacilaciones ni reservas la actitud del Gobierno en el poder ante la invasión de Irak [...] se obstina 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 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).

⁶⁵ 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.

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 lectura⁶⁶. 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 el horror ha estado siempre presente, aunque lo olvidemos, ella, absorta en las imágenes del horror, le pide que se calle, pero él, efectivamente, se queda más tranquilo al poder encontrar las conexiones de carácter casi antropológico del terror, (p. 41).

⁶⁶ “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).

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).

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).

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. No evita sin embargo la barbarie 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.

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, insistimos 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 decíamos, 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”⁶⁷, (p. 59). Si bien con sus padres se relaciona en la novela únicamente por teléfono y tenemos 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

⁶⁷ 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).

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 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 podemos 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 lector⁶⁸ semejante a la que puede producirse con géneros como el epistolar o el diario íntimo. Esto a su vez aporta 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

⁶⁸ Pozuelo Yvancos dice: “[Menéndez Salmón] concibe la escritura como [una ética y se pregunta por la fiabilidad del medio.]”, (2009, 17).

entre ellas, pero a la vez de fragmentación en partes 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 apuntábamos 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 opinar⁶⁹, (“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:

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).

Decíamos 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

⁶⁹ Dice Menéndez Salmón (2009h, 52): “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”.

todos, de un modo u otro, estuvimos allí⁷⁰”, 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.

⁷⁰ Dice Kunz (2009, 425) que son habituales en esta literatura del 11-M esas “imágenes rizomáticas que metaforizan la pluralidad de individuos que forman una metrópoli como Madrid”. Respecto a esta novela, añadiremos que el contraste está más logrado aquí dado el carácter misántropo de Vladimir y ese aislamiento y distancia que hemos señalado y que el rizoma se explicita a través del teléfono. “Demasiada

Conclusiones

Muchas son las conexiones que hemos apuntado ya entre las tres novelas. Teniendo en cuenta, como dijimos en su momento, que los tiempos de redacción se superponen, y que Menéndez Salmón parece tener bastante claras las líneas argumentales y temáticas, su agrupamiento como trilogía es en parte defendible siempre que se tenga presente que el tema fundamental, el mal, no es exclusivo de este conjunto de novelas. Obedece, dejando a un lado cuestiones de denominación, a la presencia evidente de un trasfondo filosófico, es decir, a un afán de trascendencia que se logra mediante el tratamiento de los temas, y a la elección de un estilo ambicioso y contundente que golpea constantemente durante la lectura, la cual se agiliza gracias a la brevedad de las secuencias y de las narraciones en general, cercanas a la cuentística de Menéndez Salmón por su precisión, su condensación y por supuesto, su temática. Se evita así prolongar innecesariamente la narración con detalles superfluos, lo cual dota a las novelas de cierto carácter fabulístico, explotado en mayor medida en el caso de *La ofensa*, lo que proporciona un impacto concentrado y directo en el lector. No será pues tan importante que lo que cuente sea real, ni siquiera posible, sino que resulte verosímil. Para lograrlo, el autor parte de asuntos y situaciones anclados en un trasfondo real (o en los códigos reconocibles de *Derrumbe*) que mediante la ficción derivan en lo inimaginable o en lo imposible para encarnar finalmente isotopías atemporales o problemas universales de carácter filosófico y en ocasiones moral. Los personajes sufrirán una trayectoria similar, pues están por completo al servicio de una historia, de ahí que a veces se haya criticado su falta de profundidad.

Conjuga el autor excelentemente el asunto capital, el horror, con sus presumibles paliativos, arte y amor, que son susceptibles de ser explorados en cada una de las novelas y siempre desde diferentes ópticas, lo que conduce a resultados diversos pero siempre bajo la convicción de no poder obtener ninguna respuesta realmente válida, primero porque la literatura se plantea también como un método de exploración de lo

gente en demasiados sitios estaba hablando al mismo tiempo”, (p. 72), dice el narrador para justificar los fallos en la conexión telefónica.

ininteligible y segundo porque interesa más esa exploración, el desarrollo de la travesía, que el desenlace. Pese a la clara estructuración de cada historia, las frecuentes elipsis provocan el desasosiego permanente además de la sensación de fragmentarismo y la impresión de estar contemplando una realidad seccionada, en cuya observación la voz narradora nos tiende la mano admitiendo en ocasiones su propio desconcierto. Será esta misma voz, reconocible a pesar de las características individuales de cada novela, la que fomenta progresivamente la confianza que depositemos en ella, por ser el único elemento al que agarrarnos frente al desorden. También será el apoyo del lector por el reconocimiento de esa carencia de omnisciencia, en ocasiones levemente indicada, como en el caso de *La ofensa*, más tarde en *Derrumbe* gracias al manejo de la intriga, pues dado el caso que presenta, sabemos que debe ofrecer respuestas a nuestras expectativas y por último, mediante ese juego de espejos que es *El corrector*, donde establece un ambiente de intimidad que apela directamente a quien se acerque a su confesión. Se trata al fin de una exploración a través de la cual el narrador nos conduce pero también se conduce a sí mismo, quizás partiendo de la imposibilidad de ofrecer resultados concluyentes a los temas que plantea, pero clausurando adecuadamente cada historia.

No parece querer Menéndez Salmón caer en dicotomías u oposiciones entre bien y mal que alejen a sus narraciones de una premisa básica: ambos están presentes en el mundo y en el hombre. El horror no puede abolirse, si bien podemos reconducirlo o esquivarlo si admitimos su existencia. Por eso precisamente la religión, según su modo de presentarla, al crear esa oposición absoluta y simplista entre bien y mal, no es un método válido para combatir la barbarie. Si se considera el horror como algo totalmente ajeno se anula la capacidad de afrontarlo, es decir, se cae en la ignorancia y en la debilidad, y así caracterizará el autor a los personajes creyentes. En cambio la genealogía del amor, dado que el mal parece tener su propia progresión imparable, sí se manifiesta como un antídoto posible, y más eficaz que el arte. Éste es más un consuelo ante el terror que una manera de afrontarlo. Sin embargo, a la vista de estas tres novelas, podría alcanzarse lo que en ellas se propone: la asunción de la existencia del mal de forma interna y externa, una advertencia incluso, y por tanto esa toma de conciencia enlaza con la trascendencia que pretende Menéndez Salmón. No evita sin embargo obviar la fascinación que le provoca y que sabe que suscita en el lector. La aprovecha como recurso expresivo, cargando las narraciones de símiles poderosos e imágenes

contundentes, pues, como se admite, el mal tiene también su propia originalidad e incluso genialidad, lo que colabora en su persistencia, ya sea a modo de recordatorio para tratar de evitarlo, o como potenciador de su genealogía. Su postura no parece ser por lo tanto pesimista, sino que prefiere dejar siempre abierta una puerta a la esperanza, lo que se manifiesta claramente mediante esos contrapesos que son el amor y el arte y sobre todo a través de esos vínculos rizomáticos manifestados entre estos y otros subtemas gracias a la alegoría del mundo dentro del mundo, que permite a las narraciones, y por tanto a sus realidades, adquirir nuevas dimensiones e interpretaciones.

Como manifestábamos al inicio, las dos características íntimamente ligadas que hemos desmenuzado a lo largo de este análisis y que distinguen a Menéndez Salmón del resto de autores españoles de edades similares, el afán de trascendencia de su discurso y la potencia estilística y expresiva, impiden que se adscriba a la tendencia posmoderna de la mayoría. El hecho de incluir de un modo habitual y casi natural el problema de la identidad o los medios de comunicación, o de recurrir a procedimientos cinematográficos, sin olvidar la incursión en la autoficción, se debe, según nuestro parecer, a una participación lógica en cuestiones imposibles de obviar que se prodigan en el ámbito artístico y en el cotidiano, es decir, a una coherencia con la etapa histórica actual. De la misma forma, acude a estructuras o métodos narrativos efectivos y coherentes con la naturaleza de la historia que vaya a tratar en cada momento. En pocas palabras: adapta la forma en base a las exigencias del relato y utiliza recursos posmodernos en el caso de que le sean útiles para lograr la intención que persigue. Aún es pronto para saber en qué derivará el aumento evidente de estos elementos que se aprecia en su última novela publicada, *La luz es más antigua que el amor*. Lo que parece improbable es que Menéndez Salmón abandone su particular estilo, trufado de términos precisos, de registro culto en ocasiones, el barroquismo expresivo que le caracteriza, así como la utilización de la metáfora rotunda que impida la lectura superficial y apacible y por tanto la concepción del mal o de cualquier otra cuestión de forma banal, como creemos haber demostrado en esta particular travesía por este segmento de su novelística.

BIBLIOGRAFÍA

Dividimos 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 este trabajo.

I. OBRAS DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN.

Novela

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2001a) *Panóptico*, Oviedo, KRK Ediciones.

—, (2003a) *Los arrebatados*, Gijón, Ediciones Trea.

—, (2006) *La noche feroz*, Oviedo, KRK Ediciones.

—, (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].

—, (2010c) *La luz es más antigua que el amor*, 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 Alfabetia 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.*]

—, (2007b) *Gritar*, Madrid, Lengua de Trapo. [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.*]

—, (2007c) *La grieta*, en *Trueno de aldabas*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

—, (2008a) *Vampiros en Weimar*, en *Drácula*, Madrid, 451 Editores.

—, (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.

—, (2011a) *Vida de Henry J. Darger, pintor*, en *La herida oculta*, Barcelona, Principal de los libros.

—, (2011b) *Trayectoria de impacto*, en *Mi madre es un pez*, Barcelona, Libros del Silencio.

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.

—, (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 a ¿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) “Apoteosis del conflicto” [comentario a *Enemigos*, de Chéjov], en *Chéjov comentado*, Madrid, Nevsky Prospects, pp. 178-200.

[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", aunque no hemos encontrado las referencias bibliográficas correspondientes].

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.

II. OBRAS SOBRE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN.

- 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].

- CONTE, Rafael (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 abril 2011].
- , (2008) “El terrorismo globalizado”, en *El País*, 07-06-2008, <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/terrorismo/globalizado/elpepuculbab/20080607elpbabnar_11/Tes> [Consulta: 17 abril 2011].
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2008d) 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].
- , (2008e) Entrevistado por Milo Krmpotic, en *Qué leer*, nº 134, pp. 86-87.
- , (2009h) Entrevistado por César Inclán, en *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, nº 1, pp. 52-55.
- MORÁN, Gregorio (2007) “Un escritor pide la palabra”, en *La Vanguardia*, 03-02-2007, p.20.
- PERAL, Emilio (2007), “Entre el cielo y el suelo”, en *Revista de libros*, nº 130, p. 48.
- POZUELO YVANCOS, José María (2009) “Ricardo Menéndez Salmón y su trilogía del horror”, en *Ínsula*, nº 753, pp. 14-17.
- 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].

III. OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS.

- ADORNO, Theodor (1975) *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, [1966].
- ARENDT, Hannah (1999) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, [1961].
- 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.
- BAUDRILLARD, Jean (1998) *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, [1978].
- , (1991) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, [1990].
- BERIAIN, Josetxo (2005) *Modernidades en disputa*, Barcelona, Anthropos.
- BILBENY, Norbert (1993) *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*, Barcelona, Anagrama
- 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]
- CEBRIÁN, Juan Antonio (2007) *Psicokillers: perfiles de los asesinos en serie más famosos de la historia*, Madrid, Ediciones Nowtilus.
- 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].
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007) *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Benerice.
- FOUCAULT, Michel (2001) *Los anormales*, Madrid, Akal, [1999].
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1998) *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- 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].
- 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.
- MALRAUX, André (1983), *La condición humana*, Barcelona, Planeta, [1933].
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000) *La autoficción en España*, Berna, Peter Lang.

- NIETZSCHE, Friedrich (1997) *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1887.
- PARDO, José Luis (2007) *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la lengua española* [online], 22ª ed. <<http://buscon.rae.es/draeI/>> [Consulta: 22 abril 2011].
- SAVATER, Fernando (1985) *Instrucciones para olvidar el "Quijote" y otros ensayos generales*, Madrid, Taurus.
- 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]
- TODOROV, Tzvetan (2009) *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*, Barcelona, Arcadia.
- VV.AA. (1996) *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*, José Paulino Ayuso (ed.), Madrid, Castalia.
- 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.