

TEXTO E IMAGEN EN LAS NOVELAS DE
RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN
(2001-2010)

NICOLAS MOLLARD
UNIVERSIDAD DE CAEN BAJA-NORMANDIA

“Entonces sucedió, en ese instante el mundo dentro del mundo se hizo diáfano y rotundo como una blasfemia, saltó a los ojos de la gente, como cuando una palabra se hace imagen, como cuando un pensamiento, un concepto abstracto, un universal de la conciencia se encarna en un cuerpo breve y pasajero.”

(Los arrebatados, 2003)

“También las palabras poseen su filo.”
(La luz es más antigua que el amor, 2010)

En una novela corta famosa Julio Cortázar inventó un lugar extraño donde las imágenes “se concertaban y adquirían color y movimiento” ante los ojos de un hombre sentado en un sillón de terciopelo verde (Cortázar, 1987: 13). Ese lugar era el libro. En el brevísimo relato de Cortázar la lectura permite el encuentro entre dos mundos, un encuentro fantástico, imposible sin la mediación de la palabra. Y mientras se abandona el hombre a esta lectura, mientras va “dejándose ir hacia las imágenes”, en un movimiento inverso éstas se imprimen en su mente cobrando cuerpo y sentido, hasta encarnarse en la realidad del relato marco. De esto trata nuestro estudio, de la imagen hecha palabra bajo la pluma del escritor y de la palabra hecha imagen bajo los ojos del lector. Un movimiento doble, diferido, que Ricardo Menéndez Salmón, desde su posición de autor, califica de

aporético, entendiéndolo como un desafío: apoderarse del mundo, abarcar todos los posibles.

Entre el año 2001 y el año 2010 Ricardo Menéndez Salmón escribió siete novelas y dos libros de relatos cortos, lo cual constituye la casi totalidad de su obra empezada a finales de los años noventa con un libro de relatos, una obra de teatro y una primera novela que no entran en este estudio.¹ Se trata de una producción importante para quien dice escribir lentamente y volver a menudo a lo escrito para corregir, cortar o añadir. También es una producción prometedora dado que a la hora en que se publique este artículo el autor sólo acabará de cumplir cuarenta y un años.

Existen todavía pocos estudios científicos acerca de esta joven pero ya rica obra,² sin embargo el interés va creciendo y la repercusión y difusión que tuvieron sus cuatro últimas novelas, publicadas por la editorial barcelonesa Seix Barral,³ suscitarán probablemente más curiosidad en el mundo de las letras hispánicas. A juzgar por el número de artículos publicados en los periódicos españoles, nacionales y regionales, con la ocasión de la salida en septiembre de 2010 de su última novela, *La luz es más antigua que el amor*, hoy se puede afirmar que Menéndez Salmón es un autor ya instalado y presente en el panorama de la literatura española contemporánea. Últimas pruebas de ello, entre otras, son las varias traducciones de algunas novelas suyas (*La ofensa* es la que más se ha traducido) al francés, al italiano, al portugués, al holandés o al catalán, y la reedición reciente por Seix Barral de *La noche feroz*, cuya primera edición se debía a KRK en 2006.

Ricardo Menéndez Salmón se define como escritor, un estatuto que reivindica en cada intervención suya subrayando considerarse no como “autor de libro sino de obra”.⁴ Con esto nos invita a leer cada uno de sus relatos como la pieza de un edificio en construcción permanente, un “work in progress” que hace del lector un actor, un testigo e incluso un cómplice de un proceso nunca acabado. También

¹ Respectivamente *Los desposeídos* (1997), *Las apologías de Sócrates* (1999) y *La filosofía en invierno* (1999).

² Entre ellos cabe destacar los artículos de Christine Pérès (Pérès, 2010: 89-102) y de Isabelle Touton (Touton, 2009: 387-397).

³ *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009) y *La luz es más antigua que el amor* (2010).

⁴ “Me tengo por un autor «de obra» antes que por un autor «de libros»” (Consuegra, 2010).

califica su escritura de “centrípeta”, una escritura donde las novelas dialogan entre ellas, donde algunos personajes vuelven a aparecer y las imágenes se repiten, hasta inventar un diálogo entre la obra misma y su peritexto.⁵ Obsesionado por la idea de la permanencia del escritor, de lo que quedará de su obra, Menéndez Salmón comparte con muchos otros la idea de que el artista tiene la misión de crear sentido en un mundo carente de ello, hasta transformar el mundo, una misión condenada al fracaso en su intento de capturar este sentido, de decir lo indecible. Como se verá a continuación, el uso de la comparación y de la metáfora está en el centro mismo de esta problemática.

Los grandes temas que, según la crítica periodística y el propio autor, caracterizarían su escritura son el Hombre, el Bien y el Mal,⁶ la locura, el suicidio, la capacidad redentora de la belleza, el arte como lugar de resistencia frente a la miseria, a través de historias que se desarrollan sobre un trasfondo de “diálogo entre lo oscuro y lo luminoso” (Haro, 2010). Extrañamente el tema que menos se evoca – se diría incluso que se silencia– en los artículos y demás entrevistas con el autor es el que, a nuestro parecer, y paradójicamente – considerando el enfoque sistemático sobre el tema del mal– reúne la casi totalidad de sus escritos : el amor, hacia la pareja, hacia el hijo, o hacia el padre. Este silencio se deberá, quizás, a la voluntad de no caer en tópicos a la hora de analizar una escritura muy exigente inspirada en maestros de la literatura universal como Faulkner (llamado “El Verbo” en la última novela), Bernhard, Kafka o Dostoïevski.

Considerando ahora más precisamente los vínculos que unen la escritura de Menéndez Salmón con la imagen, huelga decir que *La luz es más antigua que el amor*, novela que en cierta medida, y no sólo por ser la última escrita, clausura esta década de escritura, bien podría servirnos de guía. En efecto, en esta novela –más considerada por

⁵ Por ejemplo se encuentran en su última novela algunos elementos ya publicados en entrevistas anteriores, y en un artículo de *El País Semanal* aparece una imagen presente en cuatro novelas (Menéndez Salmón, 2010c).

⁶ La serie de sus tres primeras novelas publicadas por Seix Barral (*La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*) recibió el nombre de “Trilogía del mal”. Este intento de tipología, a menudo evocada por la crítica y compartida, por lo leído, por Ricardo Menéndez Salmón no nos parece muy acertado en la medida en que, según nosotros, *El corrector* no entra en ella pero sí otras novelas como *Panóptico*, *Los arrebatados* o *La noche feroz*, novela cuyos derechos acaba de comprar la editorial Seix Barral.

algunos como ensayo⁷– se desarrolla una larga reflexión sobre la pintura y el arte, sobre el poder de las imágenes, a partir de la obra y biografía de tres pintores, entre ellos dos ficticios y uno real, y por un cuarto hombre, avatar literario del autor llamado Bocanegra, quien vuelve a reflexionar sobre su obra con ocasión de la ceremonia de entrega del premio Nobel de literatura que él mismo recibe en el año 2040. En esta novela se proponen numerosas claves de lectura, dadas a veces por los personajes a través de frases cortas que suenan como sentencias. Por ejemplo sobre el artista o el arte: “el territorio del artista, de cualquier artista [...] es siempre el fracaso.” (p.56) / “la palabra plena ni ha existido ni existirá jamás” (p.33); o sobre la imagen: “la luz existe con independencia de que exista un sujeto que la contemple” (p.43) / “las imágenes se bastan por sí mismas. Ellas son su propia respuesta.” (p.119) / “Y el resto, como dijo el gran bardo, debería ser silencio” (p.120). Sobre el tema de la imagen el propio autor, en las entrevistas dadas, es también bastante prolijo. Evoca a propósito de sus obras “una escritura que lo basa casi todo en el poder de la imagen y en la vida interior de los personajes, una literatura de la conciencia, en una palabra, que confía en la capacidad del lenguaje para emocionar y desvelar” (Muñoz, 2008), un lenguaje “lo suficientemente resonante como para poder competir con lo icónico y con lo sonoro” (Menéndez Salmón, 2010b). La imagen es percibida

“como uno de los motores fundamentales de la literatura contemporánea, poniéndola en correlación con otra idea [...]: la pasión por la hermenéutica, es decir, la necesidad casi enfermiza de interpretar constantemente lo que vemos, de poner negro sobre blanco y articular a través del lenguaje, oral o escrito, lo que vemos”. (Gonzalo de Jesús, 2010)

“Un hombre es lo que ha visto” dice el narrador de *La luz es más antigua que el amor* comentando una impresión que tuvo el pintor Mark Rothko durante su infancia, y significando con estas palabras que la imagen imprimida en la retina e inscrita en lo más profundo de uno mismo sería constitutiva de su propia identidad (*La luz es más antigua que el amor*: 55).

⁷ El autor ya contestó: “me gustaría que el lector supiera que *La luz es más antigua que el amor* es una novela, con todos los calificativos que se quiera poner (metanovela, novela de ideas, *künstlerroman*), pero una novela.” (Consuegra, 2010).

Esta corta elección de ejemplos, entre muchos otros, da testimonio de la importancia de la imagen en la escritura de Menéndez Salmón, como herramienta de la narración primero, también como tema principal vinculado con otros temas ya evocados como la belleza o la fealdad (en sus máximas expresiones como la monstruosidad), el hombre en el mundo, el amor y la destrucción.

La escritura de Ricardo Menéndez Salmón convoca todos los sentidos, pero entre ellos el sentido de la vista quizás sea el más pregnante. Los personajes de las novelas y relatos cortos ven, miran, contemplan. Unas veces es un acto voluntario de su parte, otras veces la imagen se impone a su mirada hasta volverles locos, dejarles en éxtasis o hacerles perder el sentido. La imagen es hipnótica, no es nunca neutral, considerada en su única realidad plástica, sino que siempre solicita la mirada y los sentidos del protagonista, quien debe adaptarse a lo que ve, como una metáfora del propio individuo en el mundo. Así lo evocan los narradores de los cuentos de *Gritar* (2007): “hemos de corregir nuestra mirada de modo constante para que el terror no nos invada en la mesa del desayuno” (p.15) / “Todo consiste en saber mirar. En educar la atención” (p.26) / “Basta con saber mirar y escuchar, con disciplinar el ojo y el oído” (p.48) ; o el narrador de *Los arrebatados* (2003): “lo que un ojo atento y disciplinado en el horror pudo ver era esto...” (p.89). La imagen, igual que la luz, posee una existencia propia. Luego se enfrenta con la mirada, y el lenguaje.

Abarcar el mundo es una obsesión en la obra de Menéndez Salmón que le conduce a trabajar su prosa con mucho cuidado. Así el trabajo de la imagen tiene vínculos estrechos con la puesta en relato y la descripción, con lo cual la escritura del autor es rica y exigente, y las imágenes participan de esta riqueza como objeto poético y de representación: “le foisonnement et la beauté des images poétiques transforment l’écriture en prose envoûtante” (Pérès, 2010: 96) escribe por ejemplo Christine Pérès acerca de *La noche feroz* (2006), la que figura entre las novelas más negras del autor. De hecho, algunos temas recurrentes en los relatos estudiados pueden considerarse como un verdadero sello del autor. Primero el trabajo sobre la luz –la luz, el sol, el fuego, el rayo, la fragua,...– expresada a través de una fuerte adjetivación: “radiante como una moneda de plata” (*Panóptico*: 19)/ “una fría luz” (*Panóptico*: 37)/ “un disparo de luz fría” (*Gritar*: 86), “una hermosa luz” (*Derrumbe*: 178/*El corrector*: 12). A veces son luces aurales o luces crepusculares:

La madrugada era diáfana como un gran vaso de cristal. En ella, semejante a líquido derramado, todavía dibujaba su estela alguna estrella fugaz, y un rojo intenso, del lado del oriente, como si un matarife se hubiera lavado las manos en el horizonte, anticipaba el esplendor de una cresta encarnada (*Derrumbe*: 182).

La luz también se ve unida a menudo con el tema de la pureza: “como un venablo de pura luz” (*La noche feroz*: 15)/ “como un arco de puro fuego” (*Panóptico*: 90⁸), y en cierta medida compite con la negrura interior de los personajes y del mundo. De manera paradójica, que quizás revele el gusto del escritor por los oxímoros, estigmatiza a los protagonistas más feroces o monstruosos. Por ejemplo la imagen del “arco de puro fuego” se emplea en *Panóptico* para designar a un asesino de niños, a un militar nazi en *La ofensa* y a un futuro papa con pinta de inquisidor implacable en *La luz es más antigua que el amor*. En *Derrumbe* la luz que invade la noche de Promenadia está producida por las explosiones de un atentado mortífero que siembra el caos en la ciudad imaginaria de Menéndez Salmón. Este juego entre lo oscuro y lo luminoso viene asociado con otros juegos de contrastes entre lo bello y lo monstruoso (como la imagen de un adonis sin piernas y con partes genitales protuberantes en *Derrumbe*), entre lo puro y lo sucio, conflicto encarnado en el hijo del pintor De Robertis de *La luz es más antigua que el amor* quien muere de la peste y en sus deyecciones.

De hecho, el cuerpo es otro tema de predilección en Menéndez Salmón. Es el lugar donde se expresa la belleza, como en la vecina del narrador de “La vida en llamas”, “bella como una pintura antigua” (*Gritar*: 16), pero también es una cárcel en “Los caballos azules” (*Los caballos azules*, 2005), o matriz de un mundo constituido de insectos y masas informes condenadas a la nada (*La noche feroz*: 71/*Los caballos azules*: 44). El cuerpo en la obra de Menéndez Salmón es objeto de la violación y del incesto (*Los arrebatados/La noche feroz*), el lugar también donde la muerte se manifiesta en la enfermedad y la desagregación, en un hijo, una mujer o un padre. A veces la imagen puede parecer maniquera, convencional, pero otras rompen luego con los esquemas, como esta frase sacada de *La noche feroz* que bien

⁸ Esta imagen se repite de manera exacta en *La ofensa* (p.32), *Derrumbe* (p.48) y *La luz es más antigua que el amor* (p.23) y hasta en el artículo escrito en *El País Semanal* para la exposición de Viena (Menéndez Salmón, 2010c).

hubiera podido leerse en *Panóptico* o *Derrumbe*: “La contemplación de la belleza o el trance del amor físico no pueden compararse con el goce de quebrar un hueso” (p. 57).

La imagen en la escritura de Menéndez Salmón es a ratos sucia, manchada, saturante, peligrosa, pero también constitutiva de identidad, siempre impactante. Así se vuelve un elemento clave de la narración.

Abarcando este estudio diez años de escritura, una década que forzosamente cuenta mucho para un autor cuya obra se inscribe de momento casi en totalidad en ella, no sólo tratamos de un periodo de escritura sino también de un periodo que vio nacer, madurar y evolucionar una pluma al mismo tiempo que se hacía más famosa, hasta volverse en los últimos dos años un fenómeno en el mundo de la literatura española. De hecho, la escritura de Menéndez Salmón está marcada por una evolución reciente, sin saberse aún si se puede hablar de un verdadero giro en su trayectoria como autor, y la imagen, considerada como herramienta, constituye una verdadera clave de lectura de esta evolución. En efecto, y a pesar de los comentarios del mismo escritor acerca de sus dos últimas obras, *El corrector* y *La luz es más antigua que el amor*, se percibe un desliz bastante significativo desde la escritura novelesca hacia el ensayo, con una identificación cada vez más fuerte del narrador con el autor. Dentro de esta evolución, las imágenes verbales (las comparaciones, las metáforas), que constituían por su número, su riqueza y su originalidad una marca de fábrica de Menéndez Salmón, fueron parcialmente abandonadas en provecho de la écfrasis. En las dos novelas citadas el texto produce menos imágenes, y ellas son, bajo forma de cuadros o de fotografías (reales o ficticias), también de imágenes televisuales en *El corrector*, las que generan la escritura. El apego a la imagen, a la escena, al cuadro, ora constituya un elemento de la diégesis ora sea un motivo extradiegético es sin embargo permanente.

IMÁGENES VERBALES: COMPETIR CON LO ICÓNICO Y ABRAZARLO TODO.

Como comentamos más arriba, las imágenes verbales son numerosas en las novelas y relatos cortos del autor.⁹ Las comparaciones introducidas por “como” o “igual que”, las

⁹ Seguiremos para nuestro estudio la tipología de imágenes establecida por Liliane Louvel en sus diferentes ensayos sobre el tema (Louvel, 1998, 2002, 2005).

comparaciones metafóricas, las mismas metáforas o, en menor medida, los oxímoros confieren al lenguaje, como se puede imaginar, una gran riqueza poética al mismo tiempo que multiplican las imágenes, participando de hecho a cierta extensión del campo “visual” del lector. En algún apartado de una entrevista reciente, a propósito de sus primeras obras, el autor confiesa que había en esa acumulación “cierta vocación de epatar que devora lo demás”, de un mundo suyo “expresado de un modo desmesurado” (Gonzalo de Jesús, 2010). Pero estos procedimientos también entran en una competición entre, por un lado el relato de ficción, y por otro lado las imágenes gráficas o transmitidas por la televisión y el cine:

nuestra atención, absorbida por la fuerza de las imágenes, estaba a punto de saturarse, de volverse nula, de fagocitarse a sí misma. En la cultura contemporánea, la vida se embosca en los iconos. Llegará el día en que tendremos hijos sin aparato auditivo (*El corrector*: 71)

El bombardeo de imágenes en los medios actuales es considerado como una verdadera dictadura por Menéndez Salmón, y denunciado particularmente en las novelas *Derrumbe* y *El corrector*. El autor se hace eco de ello en una entrevista a principios de 2008: “hoy el escritor, para derrocar la dictadura de la imagen, debe crear imágenes más poderosas que aquellas captadas por nuestros ojos y por sus prótesis tecnológicas” (Gea, 2008).

Esto atañe a la plaza del escritor dentro de su época y a su misión como artista. Pero la imagen verbal, por definición, tiene ante todo una función dentro del discurso, aquí relato.

Cabe destacar primero su valor estético y poético. Entre imágenes más convencionales y fórmulas de mucha originalidad, la pluma de Menéndez Salmón navega por varios registros, desde lo romántico hasta lo más absurdo, sorprendiendo a menudo al lector. Aquí vienen algunos ejemplos: “Todas esas mujeres son como huellas en una playa devorada por el temporal” (*El corrector*: 45), “mientras Europa se desmoronaba, ellos dos nacían al amor como flores en una ciénaga” (*La ofensa*: 80); “una fotocopia de un documento de identidad que me deja clavado en un punto sin retorno, como una ballena varada en una playa de frambuesa” (*Los caballos azules*: 33); “una columna de fuego, hermosa como una cimitarra de luz” (*Gritar*: 51).

El estilo es acumulativo, y no es raro leer en un solo párrafo dos, tres hasta cuatro inserciones de comparaciones introducidas por “como”, “como si” o “igual que”:

Y entonces fue *como si* el sol se hubiera rajado de parte a parte, *igual que* un apolillado vestido de fiesta con una ramita de verbena prendida en la solapa ya sin aroma, *como si* todos los caballos del mundo hubieran relinchado a la par, desbocados y hambrientos, mostrando las encías *como* guerreros que portan un emblema de destrucción y muerte (*Los arrebatados*: 13).¹⁰

Las novelas que más ejemplos ofrecen de esta acumulación son *Los arrebatados* (2003) y *La noche feroz* (2006), correspondiendo quizás a una etapa específica en la escritura de Menéndez Salmón, quien luego se valdrá de procedimientos más discretos pero no por ello menos ilustrativos. Cada tema se ve pues prolongado por un foro,¹¹ dos foros o más, y el lector, al pasar de una isotopía a otra, se adentra en nuevos mundos como abriendo varias puertas sucesivamente. Algunas imágenes recurrentes mezclan comparación y metáfora –“como una cimitarra de luz” / “como un arco de puro fuego” / “como un disparo de luz fría” / “como un garfio de fría luz”. Su función es las más de las veces y ante todo descriptiva, pero algunas tienen una función narrativa específica.

Tienen primero, además de su valor estético, un valor expresivo muy fuerte: “Aquí el hombre se explaya a gusto. Se ve que no ha podido olvidar nunca, que día y noche ha seguido apretando contra su nuca el gatillo de la memoria” (*Los caballos azules*: 40). Algunas entran en la caracterización de los personajes: “Y de esa forma él, desde niño exiliado de los beneficios de la verdad y la belleza, [...] arrojado al mundo como un tumor o como una bolsa de tripas que incluso la lechigada despreciara” (*Los arrebatados*: 64). Otras definen el horizonte de espera del lector, con cierto valor proléptico para la siguiente:

Detrás de este valle, al otro lado de esas montañas que se perfilan igual que un lienzo de granito, allí donde el sol tiñe ahora mismo de rojo las cumbres como si un titán se estuviera lavando unas manos manchadas de sangre (*La noche feroz*: 16).

¹⁰ La cursiva es nuestra.

¹¹ Se define por “tema” el elemento que se compara y “foro” el elemento con el que se compara.

Otras contribuyen en la creación del ambiente, muy pesado y amenazante en ciertos casos:

El tercer disparo, como el tajo de una cimitarra, divide el dormitorio en dos: de un lado, el berrido del crío, angustiado por ese eco que, a lo peor, retumba en su pecho igual que un grito de batalla; del otro, el rostro mudo, blanco de emociones, de sus progenitores. Es como sí un rayo hubiera seccionado la noche, condenando al desvelo a sus moradores (*La noche feroz*: 43-44).

Pero la importancia y constancia de las imágenes literarias en la obra de Menéndez Salmón nos obligan a ir más allá en su estudio, aunque sólo sea para lanzar pistas para una reflexión futura. Christine Pérès e Isabelle Touton, en sus respectivos artículos, ya abordaron el tema, ineludible a la hora de estudiar los relatos del escritor gijonés, recalcando ambas, entre otros, el aspecto poético de la prosa –en *La noche feroz* la primera y en *Derrumbe* la segunda–, y en lo original de las imágenes creadas. Menéndez Salmón, filósofo de formación, es habitado por la idea de trascendencia, en busca siempre de la fórmula que traspase las fronteras, que saque al lector de un mundo unívoco. Según Isabelle Touton,

“la mayor constante es la de un lenguaje poetizado por el uso sistemático de comparaciones y metáforas elocuentes, inauditas, que zarandean al lector y cumplen la función [de] conseguir que cada uno sienta o vea nuevamente en particular la materia, los sonidos y los olores, gracias a imágenes a menudo tomadas de la vida cotidiana, de lo prosaico” (Touton, 2009: 398).

Las imágenes del escritor ofrecen uno, dos hasta tres niveles comparativos creando un fenómeno de extensión, de apertura que le deja a uno siempre activo en el proceso de lectura: “La voz de Victoria Carro, la mujer de Irazábal, se parece un poco a ella: delgada, sutil, a punto siempre de quebrarse, como un escudo atravesado por una lanza de luz.” (*Los arrebatados*: 49). Se cruzan los reinos, las cosas y entes cambian de materia los objetos volviéndose animales y los cuerpos objetos, se mezclan los sentidos en una sinestesia infinita. Recuerda Liliane Louvel que “las imágenes verbales no son estables ni permanentes, varían y no son sólo visuales sino que conciernen

todos los sentidos” (Louvel, 1998: 30).¹² La metaforización permite así acercamientos de realidades heterogéneas¹³ cuya unión y reiteración a lo largo de la obra permite la reconstrucción de un nuevo universo propio del autor y que él mismo comparte con un lector cómplice. A propósito de la escritura de Menéndez Salmón, Miguel Ángel Hernández-Navarro habla de una literatura que borra “las fronteras entre la narrativa y la filosofía”, que “proporciona conocimiento acerca del mundo” (Hernández Navarro, 2010). Decir lo indecible, abarcar todos los posibles, éste es el reto que Menéndez Salmón se impone a sí mismo.¹⁴ Para ello se vale de la comparación y de la metáfora como herramientas predilectas. Considerando el fin anhelado y los medios utilizados, el pensamiento del escritor español se puede aproximar en cierto aspecto al pensamiento de Leibniz que dejamos a continuación bajo la pluma de Bruno Pinchard:

Leibniz n’arrête pas pour autant sa pensée sur quelque “conciliation des contraires” poussée à l’absolu car ce qui lui importe c’est non pas le point de jonction des propriétés opposées, mais les possibilités de liaison qui se dévoilent dans l’univers. Il ne s’agit pas de résoudre l’énigme du monde, mais de multiplier les “suites possibles de l’univers”, autrement dit les prolongements que l’état présent appelle, suite non pas nécessaires, mais précisément ouvertes, multiples, véritables carrefours de possibles qui constituent les lendemains de tous les états présents du monde. [...] Le possible résume toute espérance à l’égard d’un monde qui semble brisé par le temps. Le possible est la bonne fortune du présent. (Pinchard, 2007: 7)

“El gatillo de la memoria” (*Los caballos azules*: 40), la “tarde inflamada de niebla” (*La ofensa*: 74), “la media en mitad de su

¹² “Les images mentales ne sont ni stables ni permanentes, elles varient et ne sont pas seulement visuelles mais concernent tous les sens”.

¹³ Esta línea se inspira en el artículo de Nanine Charbonnel (Charbonnel, 1999)

¹⁴ “Todo lenguaje se funda sobre un hiato insuperable, sobre una derrota evidente: la vocación de nombrar lo innombrable. La literatura es un movimiento aporético, el intento de aproximarse hacia una meta que jamás se alcanza, la aspiración hacia una finalidad constantemente defraudada. Lo que quiero decir es que el arte no puede reflejar la vida, del mismo modo que la lógica, el lenguaje, no puede reproducir la ontología, el mundo fenoménico. Por eso en mi literatura abunda tanto la comparación, porque cuanto más intento acercarme a la realidad más se me escurre entre los dedos, pero sólo en ese fracaso, sólo mediante ese acto fallido que es escribir, por ejemplo, que una mujer es bella como un incendio, puedo aspirar a capturar qué cosa sea eso que denominamos belleza.” (Gonzalo de Jesús, 2010)

trayectoria hacia la desnudez, como una lágrima de papel prendida de una mejilla de tela” (*Los arrebatados*: 52), son otras tantas imágenes que sólo permite la palabra dirigida a una mente en vilo. Entran en la definición, por su carácter múltiple y casi obsesivo, de la escritura de Menéndez Salmón al tiempo que instauran en el juego narrativo una fuerte complicidad ya mencionada entre el autor y el lector.

IMÁGENES MENTALES: LA IMAGEN COMO FUERZA ACTANCIAL.

Si la imagen verbal exige cierto trabajo intelectual, las imágenes producidas por el propio relato, retratos de personajes, descripciones de paisajes, escenas captadas en el instante, se imprimen a veces muy fuertemente en la retina mental del lector, incluso del lector más pasivo. El iconotexto sería lo que el texto deja grabado en la mente de uno al final del capítulo.¹⁵ Dentro de una tipología de imágenes quizás éstas sean las más numerosas y por ello las más difíciles de catalogar en los escritos de Ricardo Menéndez Salmón, según se considere el tipo, el tema o su función en el relato.¹⁶ Difíciles de catalogar también por el carácter subjetivo de nuestra elección. Al principio de su ensayo *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Liliane Louvel advierte al lector sobre el peligro de convocar lo pictórico de manera abusiva (Louvel, 2002: 15).¹⁷ Pero cualquier equivocación es imposible para el lector de Menéndez Salmón. En efecto, al constituir el relato en escena y la escena en cuadro, es el propio narrador el que invita a considerar lo descrito como una estampa. Son numerosas por ejemplo las diversas ocurrencias de los verbos que expresan el sentido de la vista como “ver”, “contemplar”, “mirar”, “divisar” o de sustantivos como “visión”, “ojos” que se atribuyen al narrador o a los personajes mismos y concentran la atención del lector: “Lo que un ojo atento y disciplinado en el horror pudo ver era esto” (*Los arrebatados*: 89); “Pasó ante nuestros ojos asombrados” (*Gritar*: 11); “Irizábal, que junto a sus caballos contempla la escena sin juzgar” (*La noche feroz*:

¹⁵ El iconotexto se puede definir con Liliane Louvel como un lugar dentro de la narración donde el texto y la imagen son solidarios (Louvel, 2002).

¹⁶ Se estudiará en este capítulo todo lo que no entra en la categoría estudiada antes (comparaciones, metáforas) que reunimos bajo las imágenes llamadas “verbales” y tampoco en la categoría que se estudiará en el capítulo siguiente en el que se tratará de las imágenes gráficas, entendidas como obras de arte, fotográficas o pertenecientes a secuencias animadas como en la televisión o el cine.

¹⁷ “Il s’agira alors de ne pas convoquer abusivement le pictural”.

81); “Kurt pudo ver a sus padres y a su hermana como a través de una lupa grotesca” (*La ofensa*: 23); “Entonces sucedió. Sucedió que vio encenderse un animal, un león o su fantasma [...]. Lo vio brillar mientras rugía con las fauces abiertas, lo vio palpitar...” (*Derrumbe*: 23).

En ciertos casos, como escribe Isabelle Touton acerca de la novela *Derrumbe*, se trata incluso “de activar la identificación entre el lector y un testigo potencial [...] con el uso recurrente del indefinido «cualquiera que»” (Touton, 2009: 398) seguido del verbo “ver” en pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo: “Cualquiera que lo hubiera visto habría pensado en un padre preocupado por algún asunto sin demasiada importancia” (*Derrumbe*: 60-61). A veces, y de manera más explícita aún, se usan palabras técnicas como “retablo”, “estampa”, “cuadro”, “fresco”, “dibujar”, “componer”: “Parecían un grupo escultórico” (*Derrumbe*: 131); “Componían una estampa en verdad extraña allí” (*Derrumbe*: 174); “Al fondo de semejante retablo” (*Panóptico*: 75); “Estupefactos, hieráticos, como frescos pintados en una pared” (*Los caballos azules*: 46). Hasta darle un título a la escena o al cuadro constituido:

Su mujer llevaba en la mano derecha una gamba pelada, rotunda, decididamente apetitosa. Estaba tan bella así, con el cabello negro recién lavado y los senos, grandes aunque no lascivos, dibujándose bajo su camisa blanca, que Valdivia le regaló un nombre: *La madonna de las Gambas* (*Derrumbe*: 178).

Además del campo léxico de la visión y de las artes plásticas otros elementos textuales vienen a reforzar la dimensión muy “visual” de la escritura. Adverbios o locuciones espaciales como “aquí”, “allí”, “a su lado”, “encima del piano”, “a sus pies”, etc. enfocan la descripción, o bien la narración se vale de técnicas de lectura tomadas prestadas de la pintura:

Un rayo de sol incide sobre el pecho de Labeche como un venablo de pura luz, abriendo un círculo de blancura, casi una moneda de oro, en la piel macilenta (*La noche feroz*: 15).

Una luz cítrica, llena de polen y olor a hierba cortada, nos rodeó, nos conjuró en torno a nuestro libro, nos unió por última vez, un poco mitológicos sin duda, como siempre lo son un padre y un hijo (*Gritar*: 16).

En ambos casos la luz natural apunta al sujeto y se abre en círculo para constituir el cuadro.

La escena a veces se vuelve plano-secuencia, con técnicas que mucho se asemejan a las empleadas en el arte cinematográfico. La *cámara fija* (aquí con corte de sonido, como una película en súper 8):

cuando un hombre envuelto en llamas penetró en el jardín, pasó ante nuestros ojos asombrados moviendo los brazos como si estuviera dirigiendo una orquesta invisible [...] lo más aterrador de aquella imagen del hombre envuelto en llamas era que transcurriera en completo silencio (*Gritar*: 11).

El *trávelin*, facilitado por los medios de transporte:

Es razonable suponer que el futuro genio nunca pudo olvidar la experiencia de aquella visión del espacio infinito del paisaje americano atisbado a través de las ventanas del vagón. [...] Y en la retina del todavía niño, sólo aquella prolongada visión del paisaje podía tener algún sentido (*La luz es más antigua que el amor*: 54).

Los cristales del ZIS-110, a prueba de balas y morteros, no permiten distinguir al visitante gran cosa de la vieja y castigada ciudad que transcurre bajo la sábana de lluvia. Dentro del auto, Moscú semeja un fantasma apenas intuido (*La luz es más antigua que el amor*: 146).

Los ejemplos de *congelación de imagen* también son numerosos:

Entonces sucedió algo extraño. Fue como si ambos hombres se congelaran en el tiempo. Mejor dicho, fue como si la importancia de lo que estaba a punto de suceder hiciera que los dos se movieran a cámara lenta en el curso del tiempo, y sólo la mujer [...] continuara moviéndose, a pesar de la paradoja de su absoluta inmovilidad, a velocidad real (*Los arrebatados*: 53).

Últimos ejemplos a los que se añade a menudo la imagen de un “pájaro sin rama”: “Recuerdo que me quedé ahí quieto, con la mano camino de ninguna parte, como un pájaro sin rama” (*El corrector*: 16-17; también en *Los arrebatados*: 53, *La noche feroz*: 45 y *Derrumbe*: 17). El uso de un vocabulario específico, la manera de enfocar la atención del lector y la propia utilización de técnicas ligadas a las artes

visuales permiten la multiplicación de los motivos. Así es como el texto da nacimiento a imágenes muy visuales cuyos temas, repetidos en varias novelas, van constituyendo a lo largo de los relatos un “mundo según Menéndez Salmón”.

Existe primero un verdadero trabajo sobre los personajes. Como la esposa de Valdivia en *Derrumbe*, las mujeres, a veces dibujadas sobre el prosaico trasfondo de la vida cotidiana, se vuelven iconos resplandecientes o madonas:

podía contemplar a mi vecina sentada a la mesa de su cocina con un libro abierto ante ella (*Gritar*: 13).

no pudo por menos que sentir una ráfaga de algo parecido a la piedad al contemplar a Stella con sus manos cruzadas sobre el regazo, como dos agostadas esperanzas, con su rostro hermoso pero ajado, como un objeto bello descubierto en un vertedero (“Los ancestros”, *Gritar*: 83).

Mell en bata y zapatillas, de pie, una mañana del invierno neoyorquino, con nieve al otro lado de las ventanas, despeinada y olorosa aún al sueño reciente, sorbe café mientras es contemplada por su marido. La luz cenicienta incendia su cuerpo (*La luz es más antigua que el amor*: 90).

Siempre son los hombres quienes “contemplan” a las mujeres. Los cuadros se dibujan pues a través de las miradas masculinas, como si en ellas la mujer se redujera a un motivo. En cuanto a los hombres, no son mujeres las que los contemplan sino una instancia diferente, intra o extradiegética, pues o bien es un narrador protagonista quien se describe a sí mismo o bien es un narrador testigo quien describe al personaje. Estos hombres están a menudo en el centro de dramas que presencian o protagonizan, sean testigos o actores de escenas de caos, de asesinatos, de guerra, figuras totémicas, apocalípticas en torno a las cuales se derrumba el mundo:

Irizábal, que junto a sus caballos contempla la escena sin juzgar, como una presencia pura, totémica, incontaminada, como un dios indiferente a la voluntad de los hombres (*La noche feroz*: 81).

se llevó a la boca un rastro de huesos y de cuero cabelludo y allí erguido, en pie como tótem oscuro, en la habitación apenas iluminada por la luz de gasa de las viejas farolas de época (*Derrumbe*: 13).

Si no fuera por la profunda negrura de muchos de los cuadros se podría ver en ellos una dimensión romántica no carente de egocentrismo.

Tanto el vocabulario como las imágenes remiten también al mundo bíblico. “Conjurar”, “un aura de gracia”, “algo parecido a la piedad”, “íntacta en su fe”, en una prosa asumida en su globalidad, en tanto que arte y lugar de belleza, como redentora:

Y humildemente respondo que, como literatura, como cada palabra que he escrito a lo largo de toda mi vida, la Crucifixión de Perugino de Santa María Maddalena dei Pazzi sirve para consolar, para librarnos de la aflicción de un mundo en el que la dignidad humana es crucificada todos y cada uno de los días (*La luz es más antigua que el amor*: 172-173).

Así termina Bocanegra su discurso en la entrega del premio Nobel en 2040, discurso que sella de manera simbólica la década de escritura de Ricardo Menéndez Salmón.¹⁸ Pero en muchos casos son los locos y monstruos los que están dibujados en majestad, y el horror el que está dignificado. Cabe leer por ejemplo las descripciones que se hacen de Winter, asesino de niños en *Panóptico*: “Al fondo de semejante retablo, con el torso desnudo y manchado de tintura de yodo, Winter, guerrero sedente, reinaba junto a la puerta de acceso a la capilla” (*Panóptico*: 75). O de Mortenblau, asesino en serie de *Derrumbe*: “Las madres lo miraban arrobadas” (*Derrumbe*: 60). O aún de Labeche, el inocente pirómano de *La noche feroz*: “Un rayo de sol incide sobre el pecho de Labeche como un venablo de pura luz” (*La noche feroz*: 15). Estos retratos participan del juego entre lo oscuro y lo luminoso.

Una particularidad que caracteriza muchas escenas y cuadros en las novelas de Menéndez Salmón es la voluntad de captar, de “atrapar” el instante, de poder fijar a los personajes en una eternidad de cuadro, de estatua o de fotografía, dentro de un tiempo que se ha parado. Los protagonistas de sus novelas se vuelven figuras suspensas:

lo habrían contemplado en su rigidez de estatua, como una ofrenda a la posteridad o a la mirada atenta del fotógrafo, la diestra sosteniendo

¹⁸ En muchos aspectos se puede considerar *La luz es más antigua que el amor* como la clausura de una etapa de escritura en la obra del escritor gijonés. Lo confirmarán las obras siguientes o no.

el arma, colgando como un apéndice sin peso, prótesis rudimentaria y obscena, fruto de un torpe artífice, la boca abierta en un grito inaudible, los músculos de la espalda blandos y carentes de objeto, semejante a una camisa sin cuerpo, lacia en una percha (*Los arrebatados*: 13-14).

Los personajes se fijan en el instante de la muerte –a menudo la muerte dada y no sufrida– o son contemplados durante el sueño:

la luz otoñal presta al rostro de mi compañero un aura de invulnerabilidad y gracia. Rendido bajo su fulgor, [...] Olsen relumbra como un guerrero muerto al que un cardumen de platijas le corriera por la cara, alguien depositado sobre un túmulo con devoción y respeto (“El placer de los extraños”, *Gritar*: 22).

La mayoría son figuras únicas, pero a veces el cuadro se extiende a dos o más personas, como los amantes –que pueden ser tres en el caso de *Derrumbe*– o una familia:

Semiasin ignora todavía que acaso nunca, a lo largo de su vida, volverá a ser protagonista de una estampa como ésa, con su madre y sus hermanas durmiendo apaciguadas bajo los tilos, al arrullo de la corriente de un riachuelo, figuras chejovianas en un amanecer soviético, daguerrotipos de un tiempo extinguido o de una ucronía de poeta (*La luz es más antigua que el amor*: 160).

Todas estas figuras, atrapadas y fijadas en el lienzo textual, se convierten en iconos y tienen entre otras funciones la de integrar la escena o al personaje dentro de una tradición o de un sistema de referencias culturales, sean artísticas, cinematográficas u otras. Majestades, madonas, retratos de familia, cuadros campestres, bodegones, escenas de batalla o de apocalipsis, condensan así por su mezcla de tradición y originalidad un rasgo específico de la escritura de Ricardo Menéndez Salmón.

Tal como confiesa el autor en una entrevista de 2008, la imagen, además de ser herramienta en el intento de reflejar la vida, también tiene un papel inspirador a la hora de escribir:

Así como *La ofensa* nació de la imagen de un edificio que arde, «La vida en llamas» surgió de la imagen de un corredor en llamas que pasaba ante un espectador atónito. La imagen era tan poderosa que me dije: «He ahí una historia que merece ser contada». La imagen tiró de

mí como un perfume. Sólo tuve que seguirla y ella me fue abriendo otras estancias, todas increíblemente plásticas. (Muñoz, 2008)

No es raro entonces volver a encontrar diseminadas en los relatos imágenes con gran fuerza evocativa en las que se detiene el relato. Describen escenarios sombríos o de terror: son noches en que la nieve se “adueña del universo”¹⁹ en *Panóptico* y *La noche feroz*, la guerra en *Los arrebatados* y *La ofensa*, o el caos después de atentados en *Derrumbe* o *El corrector*. Conforman una visión general muy pesimista que resume el narrador de *La ofensa*: “hasta la más pedestre filosofía enseña que la vida se parece más a un cuadro de El Bosco que a un bucólico desayuno sobre la hierba” (p.29). La distancia focal varía desde el plano panorámico hasta el plano detalle: Promenadia en llamas en *Derrumbe*, dos hombres ahorcados en el final de *La noche feroz* –incluso representados en blanco y rojo sobre fondo de negro en la cubierta del libro–, cadáveres de militares alemanes colgados boca abajo de la rama de un árbol en *La ofensa*, dos hermanas violadas y yacentes en *Los arrebatados*:

dos cuerpos tendidos sobre los húmedos tablones de un carro que hizo las veces de inusitada alcoba, los rostros vueltos hacia la bóveda de la noche, con el coro de obuses martilleando en los oídos junto al jadeo de sus amantes, que se niega a desvanecerse y aún lo seguirá haciendo durante semanas; las faldas rotas o mejor dicho destrozadas, sucios pingajos de tela que han perdido su natural función de ocultamiento y abrigo; los pechos tatuados de mordiscos y pellizcos, los cuellos recorridos por arañazos y verdugones que la furia de sus forzadores inscribió con saña, los cabellos desordenados y lacios, una sola fuente de sudor y raíces; y por encima de todas las cosas, casi impregnando el aire de una calidad única, capaz de competir con el hedor de la propia guerra, la mácula de la sangre, un perfume a tierra, a un mundo nuevo, a hierro y lugares umbríos derramado entre las piernas abiertas hasta salpicar las ruedas, el suelo, el recio pelaje de los míseros caballos (*Los arrebatados*: 89-90).

Con este cuadro el escritor español le regala al lector un nuevo “Origen del mundo” en versión salmoniana, con un realismo adaptado al siglo XX a través de una vida nacida de la violación sobre fondo de guerra.

¹⁹ “La noche que Winter ingresó en la Casa de los Zurdos pareció que la nieve se hubiera adueñado del universo.” (*Panóptico*: p.15).

Motor de la escritura, la imagen lo es también de la actuación de los protagonistas, funcionando entonces como verdadera fuerza actancial dentro del relato. El ejemplo más significativo lo encontramos en *La ofensa*. El protagonista principal, el militar alemán Kurt Crüwell, asiste impotente –pues la orden de prender fuego fue dada por su propio jefe– al incendio de una iglesia que encierra a toda la población de Mieux, pueblo ficticio de Bretaña. Esta visión engendra una pérdida total de los sentidos en el joven sastre que condicionará todos los acontecimientos siguientes. “¿Cómo reacciona el cuerpo de un hombre ante la presencia del horror?” (*La ofensa*: 57), tal es la pregunta que hace el narrador y a la cual contestan las páginas ulteriores del relato. Kurt, llamado por su médico *La Metáfora* ya que representa perfectamente para él esa Europa cobarde que “se había doblegado ante el fascismo y optado por la parálisis” (p.64), deja de combatir para ser curado en un sanatorio. Cinco años más tarde, refugiado en Inglaterra, la segunda visión del drama a través de una cámara cinematográfica será la causa de su muerte. La imagen es también una fuerza letal.

HACIA LAS IMÁGENES GRÁFICAS

Como ya hemos comentado en un apartado anterior, la imagen está en el centro de una evolución significativa en la escritura de Ricardo Menéndez Salmón. En efecto, en sus dos últimas novelas, *El corrector* y *La luz es más antigua que el amor*, las imágenes literarias y textuales se encuentran en número más reducido. El texto ya no produce imágenes sino que son las propias imágenes, esta vez fotográficas, cinematográficas, o pictóricas, las que “alimentan” el discurso, entre descripción y reflexión en torno a lo que representan. Son cuadros, fotos, películas reales o ficticias que tienen como función principal, en la última novela y según pensamos, la de rendir homenaje a las artes y establecer un marco referencial propio del autor.

En *El corrector* la imagen televisiva lo devora todo. Es el punto de enfoque de la narración, la cual hace un vaivén entre lo que sale del aparato de televisión y lo que esto le sugiere al narrador. Se denuncian así la intrusión y el dictado de las imágenes, a través del horror de los atentados de Madrid del 11-M y de los discursos de los políticos durante el mismo día: “La sucia realidad, de pronto, estaba allí, contenida en un rectángulo de plasma que mandaba mensajes

codificados a nuestro cerebro” (*El corrector*: 40). Y cuando el narrador quiere escapar de esa “suciedad real” impuesta por el televisor, lo hace a través del mismo aparato, viendo una película que representa otros horrores, esta vez ficticios:

Me senté a ver una película banal, absurda y obscena, la historia de un asesino en serie que violaba, mataba y devoraba a chicas rubias, de grandes pechos y narices respingonas [...]. Me escapé, por una puerta sumamente angosta, hacia el universo infeccioso de la estupidez; me dejé robar por aquella película vil, hedionda, pura carroña (*El corrector*: 116).

Es tal la presencia de la televisión en la realidad misma del protagonista que en la conversación por teléfono que tiene con un amigo mientras está mirando la película parece que fusionan los dos mundos:

–Es probable –dije mientras el FBI cercaba al asesino en un viejo hangar– que tardéis unos días, incluso varias semanas, en recuperar la normalidad.

Mi voz, de pronto, sonaba como la de un psiquiatra de película (*El corrector*: 117).

La luz es más antigua que el amor no denuncia. Al contrario construye altares. Es una novela sobre la creación –con “c” minúscula– y sobre los creadores en la que el propio autor, mediante el artificio novelesco que constituye su avatar Bocanegra, se inscribe, como escritor, dentro de la cofradía más amplia de los artistas. El arte es aquí una religión, con sus dogmas y sentencias, sus maestros y discípulos, sus iconos, y un Dios en la persona –más bien personaje pues con el subterfugio de Bocanegra nunca se sale de la ficción– de William Faulkner, “el Verbo” (pp.60-62). Desde este punto de vista es relevante el número de cuadros con motivo religioso que se describen o evocan en el relato, el cual empieza por una *Virgen barbuda* en torno a la que se desarrolla la primera parte, y acaba por la evocación de la *Crucifixión* de Pietro Perugino –las metáforas también participan de esta presencia de lo religioso, a imagen de un escritor que se entrega a su tarea “como un peregrino al camino” (p.40). A partir de los cuadros o de las fotografías y de la éfrasis se desarrollan reflexiones filosóficas sobre el arte y su función representativa: “– Padre, ¿por qué siempre los mismos motivos? Limpios, edificantes,

sin mácula. ¿No le apetecería pintar la vida tal y como sucede?” (p.18)/“Como todo artista, Rothko pintaba cuadros que intentaban decir el mundo” (p.65); sobre los artistas y la perennidad de su obra: “Están ahí para indagar en las partes menos obvias de lo creado” (p.19) ; sobre la belleza: “¿Es posible que la belleza resulte peligrosa?” (p.18), en una relación en la que la imagen se vuelve lenguaje y hace de vínculo entre el creador y el espectador, como quien se apodera de una luz preexistente y la vierte sobre un mundo caótico. Son imágenes pues verdaderamente seminales, de las que nace el texto y la propia relación artista-espectador. Menéndez Salmón, quien ve “la imagen como uno de los motores fundamentales de la literatura contemporánea” (Gonzalo de Jesús, 2010), confiesa haberla utilizado a veces como coartada, como punto de arranque de la narración.²⁰ Pero representan el verdadero sujeto de la novela.

Pretextos lo son seguramente los dos pintores ficticios De Robertis y Semiasin, cuyas historias respectivas, si se excluye el último capítulo que hace las veces de epílogo, abren y cierran el libro, en el corazón del cual encontramos a Mark Rothko y Bocanegra. Las obras de aquellos dos personajes le permiten al autor expresar ideas ya formuladas anteriormente sobre el arte y la misión del artista, desde un punto de vista más bien filosófico e impersonal²¹ –a pesar de todo lo que un autor pueda proyectar de sí mismo en sus criaturas–: “Semiasin tiene el talento de un demonio. Sus cuadros podrían cambiar el mundo” (p.143). La *Virgen barbuda* de De Robertis es el hilo conductor de la novela, presencia fantasmal desde el principio que interroga los cánones y las perversiones en el arte y las desviaciones incluso de los mismos artistas. En cuanto a Vsévolod Semiasin, su lienzo *Número 4*, de 36 metros cuadrados que representa a un soldado

²⁰ “Estoy pensando, por ejemplo, en la falsa fotografía con Picasso, que yo aprovecho como coartada para hablar también de Faulkner y de la literatura como vértigo, como fuerza torrencial. Y, por extensión, de la creación, que al fin y al cabo, es el corazón de este libro. Y es que lo que pretendía era escribir un libro sobre los creadores” (Gonzalo de Jesús, 2010).

²¹ Al contrario pensamos que el mismo autor se deja llevar por una vertiente mucho más personal y subjetiva al imaginar la vida de Mark Rothko y al volver sobre la vida de Bocanegra. La soledad de Rothko en el instante de la muerte, la de Bocanegra ante la muerte de su mujer Matilde, no es ya la del artista sino del hombre, y es interesante constatar que los seres extraídos de la realidad no le permiten menos libertad creativa al autor que sus propias invenciones. Antes será en ellos en los que logre transmitir lo más profundo de su mensaje.

alemán tumbado y contemplado por dos niños soviéticos, da pretexto a un encuentro del pintor con Stalin, y de un retrato textual del dictador como imagen o encarnación del poder. Otros cuadros cuestionan los vínculos del artista con su obra y las huellas que éste deja tras sí. Así es como Semiasin, Crono moderno, acaba por devorar sus lienzos, o por quemar otro.

Como he escrito anteriormente, las imágenes gráficas en la obra de Menéndez Salmón, además de su función intradiegetica, son muestras –numerosas en *La luz es más antigua que el amor*– de cierta tradición artística que expresa bien los gustos y referencias culturales del autor o bien la propia herencia que pretende asumir. Desde las obras renacentistas hasta el arte más contemporáneo en cuanto a lo pictórico, Kafka, Bernhardt o Faulkner para los escritores, la última obra del novelista asturiano es una acumulación de referencias con un sistema de cajones. Por ejemplo, al morir el autor de la *Virgen barbuda* recuerda otra *Virgen con Niño* que le enseñó un tal Zacarías Simónides; también en una foto de la familia Rothkowitz un primo guapo “hace pensar en Robert de Montesquiou, en palabras de Ghislain de Diesbach, insuperable biógrafo de Marcel Proust” (p.50) – tres referencias a partir de un solo sujeto–; una visita al museo Guggenheim en Nueva York y las obras de Mark Rothko le recuerdan al narrador otras obras de “Motherwell, Pollock, Johns, De Kooning o Rauschenberg”, o los escritos de Thomas Bernhard: “Sentado ante aquella pintura me sentí de pronto como un personaje de Thomas Bernhard” (p.78), los cuales le permiten introducir “las sinfonías de Mendelssohn, el genio de Tiziano o el raro talento de Wittgenstein”, etc. El mayor homenaje se encuentra en el capítulo 5 de la primera parte titulado “Viejas fotografías” y dedicado a una fotografía de William Faulkner:

Fotografías de artistas. Qué bellas son. Sobre mi escritorio, mientras redacto *La luz es más antigua que el amor*, observo una de las fotografías de artistas que me inspiran desde hace años, una fotografía que, con el tiempo, se ha convertido en un talismán (*La luz...: 60*).

El narrador, y escritor dentro de la novela de otra novela titulada *La luz es más antigua que el amor*, se encuentra en el centro mismo de una trilogía de artistas, inspirándose en el primero para escribir sobre el segundo:

Hoy, mientras escribo estas palabras para otro artista, mientras escribo para sentirme cerca de Mark Rothko, de lo que él representa para mí, admiro a este otro hombre aquí, encerrado en un humilde marco en la pared orientada al norte de mi escritorio, en la reproducción de una fotografía que Carl van Vechten le hizo el 11 de diciembre de 1954 (*La luz...*: 61).

La imagen fotográfica ya no es una mera coartada, se vuelve icono sagrado cuyo sujeto es modelo inspirador. Irradia. Y el narrador traduce lo que ve de uno en un escrito sobre el otro, la mirada convirtiéndose en palabra.

Este artículo ha intentado mostrar que la obra de Menéndez Salmón puede y debe ser leída en clave de relación entre el texto y la imagen. *La luz es más antigua que el amor*, con la que el autor vuelve sobre su obra, incluso invita a ello. La leemos como una metáfora de uno de los mayores propósitos o una de las mayores tareas a las que se está entregando su autor: traducir el mundo en palabra. Esto atañe al oficio mismo de escritor, y quedaría un mero lugar común si Ricardo Menéndez Salmón no mostrara en su evolución cada vez más empeño en alcanzar esta meta utópica, tarea aporética, reivindicando al mismo tiempo la herencia de hacedores de imágenes mayores como William Faulkner o Louis Ferdinand Céline. En el intento se convocan imágenes múltiples que hemos tratado de clasificar y que van construyendo desde más de una década, con un mundo y ambientes propios, una verdadera obra personal y cautivante. En esto compartimos la opinión del narrador de *Derrumbe* según el que no hay “nada tan contagioso como la imagen” (*Derrumbe*: 91).

BIBLIOGRAFÍA

- Champeau, Geneviève (ed), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2011.
- Charbonnel, Nanine (1999), “Métaphore et philosophie moderne” en Charbonnel, Nanine et Kleiber, Georges (dir), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, pp. 32-61.
- Consuegra, Cristina (2010), “Uno de los problemas del escritor es su dificultad para generar discurso”,

- <http://www.culturamas.es/blog/2010/10/07/%E2%80%9Cuno-de-los-problemas-del-escriptor-es-su-dificultad-para-generar-discurso%E2%80%9D/> (17/02/2011).
- Cortázar, Julio (1987), “Continuidad de los parques”, en *Final del juego*, Madrid, Alfaguara.
- Gea, Juan Carlos (2008), “Muchos escritores nos imponemos escribir Guerra y Paz sin llevarla dentro. Entrevista con Ricardo Menéndez Salmón”, *Quimera* n°290, pp. 12-17.
- Gonzalo de Jesús, Patricia (2010), “Ricardo Menéndez Salmón o la partes menos obvias de lo creado”, <http://www.elimpostor.com/menendezsalmon.html> (15/12/2010).
- Haro, Manel (2010), “Entrevista con Ricardo Menéndez Salmón, autor de *La luz es más antigua que el amor*”, *El blog de las Odiseas*, <http://manelharo.blogspot.com/2010/11/entrevista-con-ricardo-menendez-salmon.html> (11/11/2010).
- Hernández-Navarro, M.Á (2010), “El tiempo es más antiguo que la luz” en <http://nohalugar.blogspot.com/2010/09/el-tiempo-es-mas-antiguo-que-la-luz.html> (23/11/2010).
- Louvel, Liliane (1998), *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- (2002), *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Louvel, Liliane et Scepi, Henri (dir) (2005), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2001), *Panóptico*, Oviedo, KRK Ediciones.
- (2003), *Los arrebatados*, Gijón, TREA.
- (2005), *Los caballos azules*, Gijón, TREA.
- (2006), *La noche feroz*, Oviedo, KRK ediciones.
- (2007), *Gritar*, Madrid, Lengua de trapo.
- (2007), *La ofensa*, Barcelona, Seix Barral.
- (2008), *Derrumbe*, Barcelona, Seix Barral.
- (2009), *El corrector*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010a), *La luz es más antigua que el amor*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010b), “Siempre habrá buena y mala literatura, independientemente del soporte”, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ricardo/Menendez/Salm>

- [on/Siempre/habra/buena/mala/literatura/independientemente/soporte/elpepucul/20100422elpepucul_1/Tes](http://Siempre/habra/buena/mala/literatura/independientemente/soporte/elpepucul/20100422elpepucul_1/Tes) (22/04/2010).
- (2010c), “El ‘cuerpo’ de Cristo y de Tommaso”, http://elpais.com/diario/2010/12/05/eps/1291534019_850215.html (17/02/2011).
- Muñoz, Miguel Ángel (2008), “Todo lenguaje se funda sobre una derrota evidente: la vocación de nombrar lo innombrable. Entrevista con Ricardo Menéndez Salmón”, <http://elsindromechejov.blogspot.com> (18/02/2011).
- Pérès, Christine (2010), “Mensonge et manipulation dans *La noche feroz* (2006) et *La ofensa* (2007) de Ricardo Menéndez Salmón” en Merlo, Philippe (dir.), *Le créateur et sa critique: manipuler et mentir*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, pp. 89-102
- Pinchard, Bruno (2007), “Bifurcation et germinations. La *Théodicée* entre hasard et providence” en Demonet, Marie-Luce (dir.), *Hasard et Providence XIVE-XVIIe siècles. Actes du cinquanteaire de la fondation du CESR, Tours, 3-9 juillet 2006*, Tours, Université François-Rabelais, Centre d'études Supérieures de la Renaissance, pp. 1-14.
- Touton, Isabelle (2009), “Terror y lenguajes en *Derrumbe* (2008) de Ricardo Menéndez Salmón” en Güell, Mónica y Déodat-Kessedjian Marie-Françoise (ed), *A tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Toulouse, Méridiennes, pp 387-397.
- Veredas, Recaredo (2010), “Coetzee y Menéndez Salmón ganan la encuesta de Culturamas”, <http://www.culturamas.es/blog/2010/12/30/coetzee-y-menendez-salmon-ganan-la-encuesta-de-culturamas/> (17/02/2011).