

El silencio y la Segunda Guerra Mundial en la narrativa de Ricardo Menéndez Salmón

Rodrigo Guijarro Lasheras¹

Recibido: 12 de diciembre de 2016 / Aceptado: 25 de enero de 2017

Resumen. *La ofensa* (2007) y *Medusa* (2012), de Ricardo Menéndez Salmón, son dos de las últimas novelas españolas que recrean la Segunda Guerra Mundial. El autor gijonés elige este conflicto como marco en el que situar algunos de los temas más característicos de su literatura, particularmente la reflexión sobre el mal y el papel del arte frente al mismo. Este trabajo pretende analizar dichas novelas en tanto que implican un planteamiento común: el silencio como respuesta al horror, actitud que encarnan tanto Kurt como Prohaska, protagonistas de sendas narraciones. Se propondrá, de este modo, un análisis de las distintas formas en las que las dos novelas tematizan el silencio a partir de dos ejes: el silencio del sujeto (Kurt y Prohaska) y el silencio del arte (Prohaska y el propio narrador de ambas novelas). Se genera así una dimensión meta-narrativa en la que el propio narrador pone en práctica las mismas estrategias de distanciamiento y desapego que su personaje emplea para la plasmación del conflicto bélico. Todo ello responde, en último término, no tanto a una voluntad de interpretar la Segunda Guerra Mundial como a la construcción de un marco que resulta idóneo para desarrollar las constantes temáticas que interesan al autor.

Palabras clave: *Medusa*; *La ofensa*; Ricardo Menéndez Salmón; Segunda Guerra Mundial; silencio.

[en] Silence and World War II in Ricardo Menéndez Salmón's Narrative

Abstract. Ricardo Mendendez Salmón's *La ofensa* (2007) and *Medusa* (2012) are two of the latest Spanish novels that are set in World War II. The Asturian writer establishes this military conflict as the frame where some of his most idiosyncratic themes as a writer can be displayed, namely the reflection on evil and the role that art plays facing it. This paper aims to analyze these novels' common plan: silence as a response to horror, which is an attitude represented both by Kurt and Prohaska, the main characters on each story. Thus, two core ideas will be developed: the silence of the individual (Kurt and Prohaska) and the silence of the art (Prohaska and the own narrator of both novels). This generates a metanarrative dimension in which the narrator makes use of the same detachment strategies that the main character carries out in order to depict war. Ultimately, all these features respond to the construction of an appropriate setting that allows the development of the thematic invariants that define Menéndez Salmón's literature.

Keywords: *Medusa*; *La ofensa*; Ricardo Menéndez Salmón; World War II; silence.

Sumario: 1. Introducción; 2. El silencio del cuerpo; 3. El silencio del arte; 4. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Guijarro Lasheras, R. (2017). El silencio y la Segunda Guerra Mundial en la narrativa de Ricardo Menéndez Salmón, en *Revista de Filología Románica* 34.1, 167-175.

¹ Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General. Universidad Complutense de Madrid
Email: rguijarr@ucm.es

1. Introducción

Existe ya una generación de escritores (si no varias) que no solo no ha vivido la Segunda Guerra Mundial, sino que tampoco ha conocido sus consecuencias más directas e inmediatas². A esta generación pertenece el escritor español Ricardo Menéndez Salmón, nacido en Gijón en 1971, autor de dos novelas ambientadas en dicho conflicto bélico, a saber: *La ofensa* (2007) y *Medusa* (2012).

La elección de estos dos textos como objeto de estudio servirá para analizar la visión de la Segunda Guerra Mundial que tiene un autor que solo la ha conocido indirectamente y que se sirve de ella como escenario en el que recrear algunos de los temas recurrentes que lo caracterizan como escritor. En este sentido, puede empezarse por cuestionar la existencia de una llamada “Trilogía del mal” en la producción del autor gijonés, supuestamente integrada por *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector*. Ciertamente, el vínculo principal que puede establecerse entre estos tres textos es el de la tematización y reflexión sobre el *mal* a través de varias de sus manifestaciones. Sin embargo, el problema llega cuando se observa que, en realidad, la práctica totalidad de la producción novelesca del autor está dedicada a este mismo tema, de modo que en casi todas sus novelas el mal y el papel del arte frente al mismo ocupan un lugar prominente.

Así ocurre en *Panóptico* (2001), en donde se desarrolla la relación entre West-erna, psiquiatra, y su paciente, Winter, misterioso individuo con terribles crímenes a sus espaldas; en *La noche feroz* (2006), tragedia que, siguiendo las tres unidades clásicas, narra la búsqueda del asesino de una niña durante una noche en un oscuro pueblo; o en *La luz es más antigua que el amor* (2010), que se adentra en la vida, marcada por la pulsión del suicidio, la locura o los totalitarismos, de tres artistas. El tratamiento de los temas antes mencionados puede incluso remontarse hasta los relatos de *Los desposeídos* (1997), su primer libro, en donde hallamos un cuento como “Feroz”, narrado en primera persona por un individuo responsable de la muerte de su hermano.

Vicente Luis Mora (2008) ya reparó en el mal y el horror como invariante temática que recorre la mayor parte de la producción del autor. De ahí que lo compare con Conrad —nótese la intertextualidad entre los nombres de personajes de los dos autores: Kurt (*La ofensa*) y Kurtz (*El corazón de las tinieblas*)—, que localice lo que denomina ‘pasadizos’ en su obra, esto es, ideas que se reiteran en distintos párrafos de distintas obras, o que se centre en la idea de que “el corazón del hombre es el lugar del horror” (Mora 2008). De igual modo, Touton analiza justamente la idea de terror en una de sus novelas (*Derrumbe*) y comienza su estudio señalando que la escritura del autor «viene siempre vinculada con unos cuestionamientos filosóficos y estéticos sobre el mal, la falta de sentido de la vida, la necesidad e inutilidad del arte y la belleza» (Touton 2009).

Parece pues innegable que el horror y el mal se encuentran entre los temas más obvios y destacados de la obra literaria de Menéndez Salmón. El propio novelista es inequívocamente explícito en *La noche feroz*, obra anterior a la hipotética *Trilogía del mal*:

² Así, Fiordaliso (2015: 187) habla de la plasmación de un «horror leído» a propósito de esta novela. Esto es, un horror que no se ha vivido y a cuya existencia se ha accedido indirectamente.

De todos los placeres que conoce el hombre, ninguno mayor que el de causar dolor. La contemplación de la belleza o el trance del amor físico no pueden compararse con el goce de quebrar un hueso. Y el hecho de que los filósofos no hayan encontrado todavía una razón convincente, decisiva, irrefutable, para justificar esta característica de la naturaleza humana, es uno de los misterios más hondos que existen. Porque el hombre levanta puentes, domestica selvas o resuelve problemas matemáticos planteados hace cientos de años, pero todo su genio, toda su paciencia y todo su fervor palidecen ante el enigma de su maldad (Menéndez Salmón 2006: 57-58).

Por su parte, la existencia de esta suerte de díptico que he elegido como foco de atención muestra indirectamente la posibilidad de establecer relaciones entre las novelas más allá de la consabida trilogía. *La ofensa* (incluida en la misma) y *Medusa* (fuera de ella) recrean y se ambientan en la Segunda Guerra Mundial y presentan muchos temas comunes, particularmente el que será protagonista en las páginas que siguen: el silencio como forma de dar cuenta de la vivencia de la guerra.

Dado que el análisis que propongo se construye sobre la tematización del silencio en relación con la Segunda Guerra Mundial que une a los dos textos, considero que lo primero que he de hacer es precisar qué entiendo, en este contexto, por silencio; qué tipo, forma o concepción del mismo entra en juego en *La ofensa* y *Medusa*. Hablar del silencio en literatura o artes es siempre algo resbaladizo, lábil, que bordea con facilidad el juego de palabras o un grado de metaforicidad muy alto y poco sustancioso. Siendo consciente de ello, y siendo consciente también de la gran abundancia y heterogeneidad de los estudios sobre el silencio en la obra de muchos autores (Valente, Gamoneda, Pizarnik, Yves Bonnefoy, Beckett, Celan, la poesía silente, por citar solo algunos de los nombres más destacados y habituales), plantearé dos definiciones del término sobre las que construiré este análisis. Lejos está este artículo de la ambición de proponer una visión totalizadora u omnicompreensiva del asunto; se trata, por el contrario, de proponer dos formas de entender el silencio que sean operativas para el caso que nos traemos entre manos, lo cual no quiere decir que lo sean ni mucho menos para la totalidad de apariciones o usos del término.

Hechas estas matizaciones imprescindibles, puede decirse que el silencio posee, ante todo, una acepción *stricto sensu*, esto es, una acepción estrictamente acústica, que es el dominio original al que se aplica el término. De acuerdo con esta primera concepción, silencio es ausencia de sonido. El diccionario de la Real Academia de la Lengua ofrece una definición parecida que, no obstante, he preferido no adoptar³. Pese a que las dos definiciones apuntan en esencia hacia lo mismo, el término «ausencia» me parece más neutro que «falta», ya que este último parece implicar una carencia de algo que, creo, no ha lugar aquí. También prefiero «sonido» a «ruido», ya que, en determinados contextos, ruido puede no oponerse a silencio sino más bien a música, sonido, etc. Y no es este el matiz que se pretende dar a la definición en cuestión. «Sonido», por su parte, parece ser más unívoco y denotativo.

Sin embargo, no es esta acepción *stricto sensu* la que suele involucrarse en distintas obras literarias, así como tampoco es la que maneja Ricardo Menéndez Salmón en las dos novelas analizadas. El silencio suele aparecer dotado de un sentido más general y amplio, de tal manera que abarque algo más que el ámbito estrictamente

³ El silencio es, de acuerdo con una de las acepciones de este diccionario, “falta de ruido”.

acústico. En cuanto las dos obras que aquí se estudian, creo que la siguiente definición puede ser útil: el silencio se entiende como la ausencia de signos (esto es, la ausencia de información) especialmente donde debería haberlos o sería esperable que los hubiera. De este modo, el silencio está siempre relacionado con la ruptura de unas expectativas previas: uno espera que la novela tenga un título; si no lo tuviera, esto constituiría una forma de silencio en el texto literario en cuestión. Si, por el contrario, las novelas no llevaran nunca, por convención, un título, su ausencia no constituiría silencio alguno.

Esta concepción del silencio aparecerá reflejada en *Medusa* y *La ofensa* ante todo como tema literario. El silencio de estas obras es fundamentalmente un silencio tematizado. No se trata de que el autor lo incorpore formalmente (elipsis narrativas, juego con los espacios en blanco de la página, por ejemplo), ni tampoco de que se reflexione sobre sus límites o su presencia ineludible para intentar nombrar algo que parece desbordar las posibilidades de representación del signo lingüístico, sino que este desempeña un papel en la historia, empleándose para caracterizar a sendos protagonistas y articular así la narración novelesca.

Más concretamente, el silencio canaliza la reflexión sobre algunos de los temas más recurrentes del autor asturiano: el mal, el papel del arte frente al mismo, el encaje del individuo (de la historia) en la Historia, por citar solo algunos de los más habituales. En este sentido, la Segunda Guerra Mundial es más un motivo que un tema; es decir, parece más un escenario apropiado para desarrollar determinadas inquietudes temáticas características del autor que una indagación dirigida a reflexionar o profundizar en determinados aspectos del conflicto. Puede recordarse aquí la célebre distinción aristotélica entre poesía e historia⁴. Es decir, no se trata de profundizar en el hecho histórico en cuestión, sino más bien de emplearlo como base particular sobre la que apuntar a algunos problemas o temas generales de los que se ocupa ya la literatura en sentido amplio, ya la narrativa de Menéndez Salmón en concreto.

Avanzando en esta caracterización, puede decirse que *La ofensa* y *Medusa* se construyen sobre la base de dos silencios. Propongo llamarlos (1) silencio del cuerpo y (2) silencio del arte. La siguiente sección se dedicará a analizar algunos aspectos del primero.

2. El silencio del cuerpo

El argumento de *La ofensa* se construye sobre el silencio del cuerpo de Kurt, su protagonista. Sastre en la Alemania de los años 30, Kurt es obligado a alistarse en las filas del ejército nazi e ir a combatir al frente. En la campaña francesa, presenciara cómo el batallón del que forma parte conduce a todos los habitantes de una pequeña población llamada Mieux a la iglesia del pueblo para, una vez encerrados ahí, quemarlos vivos por orden directa de Löwitsch, jefe del batallón. Este episodio, constitutivo de la ofensa a la que alude el título, símbolo del mal y del horror de la guerra, genera en Kurt un ‘silencio del cuerpo’: su única respuesta ante lo que ha presenciado consiste en que su cuerpo pierde la capacidad de reaccionar a estímulos⁵. Ya

⁴ No solo es que la segunda se ocupe de lo acontecido y la primera de lo que podría acontecer, sino que “la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular” [1451b] (Aristóteles 2003: 117-118).

⁵ Se trata de un recurso que ya se vislumbra en *Panóptico*, en donde puede detectarse uno de los pasadizos a los

no puede sentir dolor, frío, hambre, sueño. Su cuerpo ya no recibe estímulos externos ni da signos de ningún tipo. El final de la primera parte de la novela no puede ser más explícito en cuanto a la relevancia de este hecho: «Aquel día, un hombre llamado Kurt Crüwell perdió la sensibilidad» (Menéndez Salmón 2007: 58).

Este silencio de un cuerpo que ya no responde ante el mundo externo implica, así, la antinomia silencio/guerra, vertebradora de muchos aspectos del texto. El silencio tiene una dimensión que va mucho más allá del trauma o de una visión clínica del mismo, y pasa a ser la única forma de respuesta legítima frente al mal, la única forma de protesta u oposición posible. No deja de poseer, en consecuencia y parejas a su obvia tragicidad, connotaciones positivas. La última escena de la novela, de un carácter onírico que, de nuevo, subraya con vehemencia su carácter simbólico o alegórico, admite una interesante lectura bajo esta perspectiva.

Una vez acabada la guerra, Kurt, que ahora vive en Inglaterra, llega, tras seguir impulsivamente a unos individuos que encuentra por azar, a un edificio en el que se realiza un extraño acto, una especie de ritual, y en donde descubre a Löwitsch, antiguo oficial responsable de la matanza. Nótese lo deliberadamente inverosímil de este hecho, dado que se trata de una especie de aquelarre nazi en la Gran Bretaña de postguerra protagonizado por los conocidos de Kurtz en su vida anterior, algo que resulta sumamente extraño. Justamente por ello, se refuerza el carácter simbólico de la escena, de modo que ya no se requiere la adecuación a las expectativas históricas que de otro modo sería ineludible. En este lugar, el protagonista presencia la proyección de un extraño vídeo en el que van apareciendo, como si se tratara de la reproducción de la película de su memoria, distintos episodios de la guerra, acabando por la masacre en Mieux. Esto hace que de un ojo de Kurt surja una única lágrima, que Löwitsch sorberá de su rostro antes de anunciar la muerte del sastre.

Una de las muchas interpretaciones que admite este ambiguo final, paradigma de texto abierto, consiste en considerar la lágrima en cuestión como signo de la ruptura del silencio, como recuperación de la sensibilidad perdida. Su cuerpo genera, por primera vez, un signo esperable a tenor de las circunstancias. De algún modo, llorar significa volver a sentir normalmente: insensibilizarse ante la barbarie vivida, puesto que esta pasa a estar de algún modo asimilada. Y es esto, la asimilación de lo vivido, lo que parece dar fin a la vida del protagonista, su auténtica claudicación. Así, se refuerza una vez más el importante papel de la antinomia silencio/guerra antes señalada, también fundamental en *Medusa*, si bien esta vez canalizada a través de la figura de un artista plástico llamado Prohaska.

No pretendo trazar una caracterización completa del personaje central de la novela, sino señalar cómo se manifiesta en él una pulsión de silencio análoga a la del sastre Kurt. Prohaska, que ha sido testigo y espejo de todas las atrocidades de la guerra, se caracteriza por un empeño casi obsesivo por borrar cualquier rastro de su imagen y de su biografía⁶. Nadie ha de conocer su aspecto, sus ideas, sus detalles biográficos. A la par que retrata lo que ve, se cuida de no ser nunca retratado, de no ser visto y de que nadie dé testimonio de él. Como el narrador objetivista, él ha de fundirse con la lente de su cámara y ser el hombre que nunca que estuvo allí. Esto es,

que aludía Vicente Luis Mora (2008) en una frase como la que sigue: “Decidió borrar de su memoria el nombre de Winter, su figura y su destino, reclusándose en el demonio de la insensibilidad” (Menéndez Salmón 2001: 106-107).

⁶ Para un interesante análisis del papel de la imagen en las novelas de Menéndez Salmón, véase Mollard (2008).

frente al horror, de nuevo, el silencio. El narrador hace hincapié en ello en reiteradas ocasiones; por ejemplo:

Cada día en la existencia de Prohaska es un día ganado al recuerdo; es decir, a la posibilidad del olvido. Por ello, la obsesión por desaparecer físicamente se acentúa tras 1945. Ocultarse en la obra se convierte, definitivamente, en la consigna. (Menéndez Salmón 2012: 100)

Prohaska, se nos dice pocas páginas después, «cultivó siempre los beneficios de la elipsis» (Menéndez Salmón 2012: 107), adoptando a menudo la actitud de quien está «resuelto a no hablar» (Menéndez Salmón 2012: 144)⁷. El silencio obligado con Baruch, su hijo fallecido antes de adquirir el uso del lenguaje, es también otro silencio que el texto tematiza en relación con Prohaska. Su figura, su biografía, su apariencia física, esto es, su cuerpo en definitiva, son siempre hurtados al lector y al narrador, un silencio que se contrapone con las experiencias de las que ese mismo cuerpo ha sido testigo. Parece, así, que la vivencia de determinadas cosas exige silencio; que la auténtica captación y plasmación del mal y de la violencia requiere, de acuerdo con Prohaska, distancia. No obstante, todo lo relativo a la plasmación (artística, se supone) de la guerra pertenece ya a la segunda categoría anteriormente presentada: el silencio del arte.

3. El silencio del arte

Parejo a este “silencio del cuerpo”, *Medusa* y *La ofensa* plantean asimismo distintas cuestiones que apuntan hacia lo que puede llamarse el “silencio del arte”, lo cual atañe directamente a la posibilidad de este para (re)presentar o dar testimonio del horror, la guerra o el mal. A continuación vamos a distinguir tres formas en las que, como mínimo, se presenta este tema.

- (1) La cuestión (ya clásica, por otra parte) de cómo plasmar artísticamente la experiencia de la Segunda Guerra Mundial o, en un sentido amplio al que apunta Menéndez Salmón, la experiencia del mal y del horror.
- (2) La continua écfrasis sin referente que constituye buena parte del texto; y
- (3) la dimensión meta-literaria que estos planteamientos tienen y cómo los reflejan las propias novelas.

Respecto del primer punto, de nuevo ha de acotarse un marco muy específico, ya que son innumerables los textos en torno a distintos silencios artísticos que motiva la Segunda Guerra Mundial: el silencio de quienes miraron hacia otro lado o consintieron pasivamente, el silencio forzoso de las víctimas, el silencio al que se enfrentan los supervivientes de la *shoah*, etc. Todo esto desborda el planteamiento que pueda trazarse en estas breves páginas⁸. Menéndez Salmón implica muchas de

⁷ O, al menos, así lo presenta e imagina el narrador, que trata de reconstruir la vida de Prohaska y conjeturar los aspectos de su vida sobre los que, justamente, solo hay silencio.

⁸ Calvo Revilla (2016: 160) señala asimismo el silencio que implica la actitud servil, también presente en varios momentos a lo largo del texto.

estas cuestiones en las dos novelas en cuestión; sin ir más lejos, el propio Prohaska realiza videos propagandísticos para la causa nazi, si bien es capaz de hacer de ellos algo más que un folleto publicitario y acercarse a algo más parecido a “una obra de autor” (Menéndez Salmón 2011: 54). El foco, en cualquier caso, recae particularmente sobre la cuestión de cómo responder artísticamente al horror. La idea es que, tras la Segunda Guerra Mundial, tras haber vivido las experiencias que Prohaska ha vivido, seguir practicando un arte bello en sentido clásico es otra forma de violencia. Parafraseando la idea que tan bien expone Pascal Quignard en obras como *El odio a la música*, el arte, “al ser un poder, se asocia con cualquier [otro] poder” (Quignard 2012: 130). El narrador explora estas ideas de forma explícita:

La inocencia del artista capaz de modelar belleza o verdad se cancela definitivamente tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial. A partir de entonces, en su peregrinaje por el mundo, Prohaska ya no combatirá con los fantasmas de la tradición, sino que se dedicará a dar fe del pánico y sus ropajes. (Menéndez Salmón 2012: 101)

La pregunta a la que la figura de Prohaska trata de dar respuesta es, por tanto, la de cómo sobreponerse a este aparentemente forzoso silencio del arte, cómo responder artísticamente al horror, si es que es posible. Prohaska se convierte en un testigo y su arte simplemente en una forma de “dar fe” del horror. En cualquier caso, se observa con claridad la antinomia silencio/guerra que de nuevo rige el conflicto del protagonista, en donde la primera se convierte de nuevo en un baluarte frente a la segunda, en la única opción posible para no banalizar ni trivializar la guerra y sus consecuencias.

Por otro lado, el lector asiste a una gran cantidad de páginas que consisten en la descripción de las distintas obras de Prohaska (cuadros, fotografías, videos), que son continuamente presentadas, pero que nunca llega a *ver* —ni podrá, dado su carácter ficcional—. En definitiva, de nuevo la ausencia de signos donde cabría esperar que los hubiera. Estoy seguro de que, al concluir la novela, un porcentaje muy alto de lectores (entre los que me encuentro) teclearán el nombre del protagonista en algún buscador de internet, ante la duda de que Prohaska pudiera ser un artista olvidado cuya vida hubiera sido aquí novelada y pudieran hallarse y contemplarse algunas de sus obras, tan esmeradamente descritas a lo largo del texto. Pero se trata de un personaje enteramente ficcional, «aunque no lo parezca» (Calvo Revilla 2016: 162) o aunque el libro se configure como una suerte de *quest* (Pozuelo Yvancos 2012).

Así pues, la novela juega con esta perpetua écfrasis sin referente, antes considerada como la segunda forma de silencio del arte presente en *Medusa*. Las obras artísticas en cuestión acaban resultando esquivas, por mucho que el narrador trate de detallar su contenido. De este modo, se establece una muy interesante interacción con el otro silencio del arte antes comentado: es como si la écfrasis, al tiempo que *da fe* de las obras artísticas de Prohaska, mostrara su toma de partido por el silencio, su apuesta estética contra la barbarie que menciona el epígrafe inicial de Walter Benjamin⁹.

Pero aún hay más, porque todo ello posee también una dimensión metaliteraria. Una dimensión que afecta tanto a *Medusa* como a *La ofensa*, al contrario que los dos

⁹ «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie», se lee en el epígrafe inicial de Walter Benjamin con el que se abre *Medusa*.

primeros silencios del arte analizados, que se encuentran ante todo en la primera, ya que su personaje principal, al ser un artista, se presta particularmente a este tipo de disquisiciones. El estilo de Menéndez Salmón es un estilo distante, frío, que no busca la implicación emocional. Es, empleando una metáfora que en alguna ocasión se ha oído para caracterizar su obra, como un forense que disecciona el cadáver sobre el que escribe con un escalpelo. Hay una ausencia de emocionalidad (un silencio) donde *a priori* se esperaría que la hubiera, dado lo terrible de los hechos narrados. En este sentido, la propuesta estética de Menéndez Salmón se sitúa en las antípodas de, por citar varios ejemplos cinematográficos muy conocidos, *La vida es bella* o *La lista de Schindler*, alineándose más bien con la reciente y muy estimable *El hijo de Saul*. Parece claro que si el problema que los protagonistas encarnan y sobre el que el narrador reflexiona en sus habituales excursos digresivos¹⁰ es justamente el de cómo no guardar silencio ante todo lo que la Segunda Guerra Mundial implica, no tendría sentido presentar o mostrar este conflicto de otro modo que no fuera, igualmente, esquivo.

Visto esto, puede decirse que Menéndez Salmón vertebra el diálogo entre el escenario que recrea y la reflexión sobre el arte en tres niveles interrelacionados: de entrada, la comprometida posición en la que se encuentra la recreación artística del horror, que parece conducir al mutismo; a esto se le añade el propio silencio de las obras continuamente descritas a lo largo del texto, siempre intangibles e invisibles para el lector. Finalmente, la propia narración parece, como su protagonista, elusiva, recreando un estilo despojado de signo emocional alguno. Todo ello permite avanzar hacia ciertas conclusiones adicionales que se presentan a continuación.

4. Conclusiones

El par silencio del cuerpo/silencio del arte permite explicar algunos de los aspectos centrales de la recreación de la Segunda Guerra Mundial que llevan a cabo tanto *La ofensa* como *Medusa*. Si bien el problema de esta propuesta podría radicar en lo lúbil del término silencio, se ha intentado acotar una definición precisa que sirva para circunscribirla al caso que nos ocupa, que creo resulta más aprehensible al estar centrado ante todo en aspectos tematizados explícitamente en el texto.

Todo ello muestra que, para los escritores como Menéndez Salmón que, como es natural, solo han conocido indirectamente la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, esta se ha convertido en algo parecido a lo que el mito era para la tragedia clásica. Me explico: si Aristóteles afirmaba que era recomendable que la fábula de las tragedias recreara hechos y personajes míticos, ya que, conocidos por todos, garantizaban la verosimilitud y, en último término, la catarsis, la Segunda Guerra Mundial actúa igualmente como una suerte de depósito temático común, conocido por todos, al que acudir para recrear de forma verosímil determinados temas (el mal, la violencia, el horror, el papel del arte frente a ellos).

Ya no se trata tanto de la plasmación de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, ni tampoco estrictamente de presentar una ambientación o decorado que

¹⁰ Excursos de tal relevancia cualitativa y cuantitativa para el conjunto de la novela que han llevado a críticos como Sanz Villanueva (2012) a afirmar que *Medusa* es una variante novelesca del ensayo, una forma de darle «encarnadura novelesca» a este género.

el lector reconozca para enmarcar una determinada historia que transcurra por otros derroteros. La Segunda Guerra Mundial se convierte aquí en un motivo para desarrollar otros temas afines a partir de ella. Esto es representativo de otros muchos escritores, como por citar un ejemplo, Javier Marías en *Tu rostro mañana*, donde dicho conflicto bélico aparece tangencialmente para presentar temas más generales como el de, justamente, el silencio, el secreto, la obligación de callar, etc. En el caso que nos ocupa, temas ya citados como el del mal, el horror o la violencia (el silencio del cuerpo) y el papel de arte frente a estas (el silencio del arte) ocupan este lugar. Dicho en pocas palabras, muchos escritores contemporáneos, entre los que el caso de Menéndez Salmón resulta particularmente significativo, acuden a la Segunda Guerra Mundial igual que se puede acudir a Orfeo y Eurídice: una fórmula propicia, garantizada de antemano, de bajar a los infiernos.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2003) *Poética*, Salvador Mas (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calvo Revilla, Ana (2016): “La mirada desmitificadora de la Gorgona de Prohaska. *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, Núm. 1: 159-175.
- Fiordaliso, Giovanna (2015): “Arte, mito e historia en dos obras de Ricardo Menéndez Salmón”, *Lingue e Linguaggi*, 13: 185-197.
- Quignard, Pascal (2012): *El odio a la música*, Buenos Aires: el cuenco de plata.
- Menéndez Salmón, Ricardo (1997): *Los desposeídos*, Asturias: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2001): *Panóptico*, Oviedo: KRK.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2006): *La noche feroz*, Oviedo: KRK.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2007): *La ofensa*, Barcelona: Seix Barral.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2012): *Medusa*, Barcelona: Seix Barral.
- Mollard, Nicolas (2012): “Texto e imagen en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón (2001-2010)”, *Castilla. Estudios de literatura*, 3: 249-273.
- Mora, Vicente Luis (2008): “Ricardo Menéndez Salmón: el monstruo está dentro”, *Vicente Luis Mora. Diario de lecturas* [blog]: <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2008/05/ricardo-menndez-salmon-el-monstruo-est.html>> [última visita: 15.06.2016].
- Pozuelo Yvancos, José María (2012): “*Medusa*, una *quest* de Menéndez Salmón”, *El Cultural*, 28 de septiembre: [última visita: 15.06.2016].
- Sanz Villanueva, Santos (2012): “*Medusa*. Ricardo Menéndez Salmón”, *El Cultural*, 5 de octubre: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3_1605/Medusa> [última visita: 15.06.2016].
- Touton, Isabelle (2009): “Terror y lenguajes en la novela *Derrumbe* (2008), de Ricardo Menéndez Salmón”, en Güell, Mónica y Déodat Kessedjian, Marie-Françoise (eds.), *A tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Toulouse, Méridiennes: 387-397. [también disponible en <http://delamanchaliteraria.blogspot.com.es/2009/03/terror-y-lenguajes-en-la-novela.html>].