

LA MIRADA DESMITIFICADORA DE LA GORGONA DE PROHASKA: *MEDUSA*, DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

ANA CALVO REVILLA

Universidad CEU San Pablo, Madrid

crevilla.ihum@ceu.es

RESUMEN: Analizamos la reescritura del mito de Medusa, el monstruo de mirada letal que transformaba en piedra a quien le miraba a los ojos, que emprende Ricardo Menéndez Salmón en esta novela homónima, que aúna la lucidez del ensayo y la belleza del poeta (Seix Barral, 2012). Desentrañamos la reescritura del mito clásico a través de la representación iconográfica de la maldad, el horror y la sevicia que vertebran el siglo xx y emprendemos la reflexión filosófica sobre la atrocidad que despierta el monstruo, cuando éste se halla en el interior del hombre, en un mundo teñido de sombras y de intertextualidades.

PALABRAS CLAVE: Ricardo Menéndez Salmón; Medusa; mito; reescritura; monstruo

ABSTRACT: We analyze the rewriting of the myth of Medusa, the deadly monster that transformed into stone to whom it was looking to the eyes, which Ricardo Menéndez Salmon undertakes in this homonymous novel, which combines the clarity of the text and beauty of the poet (Seix Barral, 2012). We examine the rewriting of the classical myth across the iconographic representation of evilness, the horror and brutality that presides over the twentieth century and we undertake the philosophical reflection on the atrocity that the monster wakes up, when this is inside the man, in a world dyed of shadows and of intertextualities.

KEYWORDS: Ricardo Menéndez Salmón; Medusa; Myth; Rewriting; Monster



1. CRÓNICA DE LA BARBARIE: EL TORMENTO DE LA MEMORIA

“Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”. Esta máxima, procedente de la VII *Tesis de filosofía de la historia*, de Walter Benjamin, actúa como pórtico de *Medusa*¹ y proporciona el tono que preside la narración. Estas palabras y las que siguen a su formulación (“Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente al proceso de transmisión de mano en mano. Por eso el teórico del materialismo histórico se aparta de ellos tanto como le sea posible. Su tarea, cree, es cepillar la historia a contrapelo”) sumergen al lector en el rechazo de las actitudes serviles que muestran quienes consagran su actividad de historiadores a la idolatría de lo fáctico, que Nietzsche planteó en *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (1873), y en la crítica a los intelectuales que respondieron al genocidio judío con el silencio, la indiferencia o la incredulidad.² A diferencia del filósofo alemán, que hizo su crítica en nombre del individuo, la del pensador judío fue “solidaria” con quienes cayeron bajo las ruedas de la modernidad y del progreso, revolucionaria y a contracorriente del cortejo triunfal de las clases dominantes y pesimista, pues consideró que la historia abandonada a sí misma no evoluciona hacia el progreso, sino hacia nuevas formas de barbarie y opresión (Löwy 2003: 84-87). No es casual esta cita del pórtico, pues ambos escritores, Walter Benjamin y Ricardo Menéndez Salmón, han reflexionado sobre la función de la literatura y del arte y sobre su ubicación fronteriza con la política –así consideró a Benjamin su amigo Gershom Scholem (2003: 15)- y sus obras sitúan al lector ante cuestiones que el escritor asturiano plantea a lo largo de esta breve obra, como la crítica a la idea de progreso (65), el papel de la memoria, o la moralidad de una obra estética cuyo imaginario reside en el horror:

Un fotógrafo y cineasta de guerra como Prohaska hubo de asumir muy pronto que ese era el nudo gordiano de su profesión. Que juzgar, permitirse un juicio, lo condenaba a la parálisis. El argumento es de Stelenski, empeñado en buscar una salida al dilema que la vida de su amigo plantea: ¿cómo amar a un hombre que no sólo estuvo del lado del Monstruo, sino que, consciente y fielmente, alimentó su imaginario? ¿Se puede defender la obra de alguien que filmó ejecuciones con tiros en la sien, ahorcamientos de niños de ocho años, vivisecciones en embarazadas, inmersiones en tanques de agua helada o amputaciones sin anestesia para investigar los umbrales del dolor, y que hizo todo eso sin emitir ni una queja? ¿Puede haber piedad, comprensión, afecto para alguien que, como el ojo divino, se conformó con dejar al libre albedrío de los demás las consecuencias de sus actos? ¿Merece la obra de Prohaska el espacio de un museo o solo es la actividad forense de un *voyeur* sin escrúpulos que debería haber colgado del palo más alto de la ciudad de Núremberg? (67)

¹ Utilizamos la edición de Seix Barral (2012a). En adelante figurarán entre paréntesis las páginas de referencia.

² Enzo Traverso distingue cuatro grupo de intelectuales: los colaboracionistas del régimen, los supervivientes, los que escribieron sobre el nacionalsocialismo pero permanecieron ciegos ante el genocidio y aquellos que situaron a Auschwitz en el centro de sus reflexiones (2001: 17-50).

Un anónimo narrador, que ha iniciado su tesis doctoral sobre la iconografía de la maldad durante el siglo xx, resulta presa del mito de Prohaska tras los visionados, que realiza en Vilna en 1994, de *Einsatzgruppe en Kovno*, un aterrador micrometraje de tres minutos y veinte segundos de duración, rodado en blanco y negro y sin banda de sonido, sobre las rutinarias, escalofriantes y devastadoras masacres de civiles comunistas, gitanos y judíos que perpetraron, bajo la dirección de Bruno Streckenbach, los comandos móviles que siguieron al ejército alemán por los estados bálticos hacia Leningrado entre 1941 y 1945. Horrorizado ante la impunidad e implacable mecanización del aquellarre y presa de la gramática inquietante de las frías imágenes que el cineasta mostraba sobre la maquinaria del exterminio nazi, el narrador decide consagrar su vida al estudio de la falsa biografía de Karl Gustav Friedrich Prohaska, quien, como funcionario del Ministerio para la Ilustración Pública y Propaganda de Goebbels, fue el constructor de las parábolas y de los símbolos de la mitología nazi, sobre los que se alzó la extensión de fronteras y la depuración cultural, “una flamante *Weltanschauung*” (56).

Como el Ángel de la Historia, Prohaska fue testigo de las dimensiones gigantescas que asumió una catástrofe, cuya inminente amenaza presintió Walter Benjamin con aguda conciencia premonitoria, y fue arrastrado inexorablemente hacia la plasmación repetitiva de las destructivas hecatombes que fue contemplando a lo largo de su existencia. Mientras el ángel benjaminiano quiso “demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido”, aunque la tempestad que soplabla desde el Paraíso se lo impidió y lo empujó hacia el futuro mientras las ruinas se acumulaban hasta el cielo (Tesis ix), Prohaska hizo del horror el eje de su existencia, decidió no apartar su mirada de la realidad, por atroz que esta fuera (Menéndez 2014c), y deambuló impasible hacia la búsqueda obsesiva, revulsiva y recurrente de la maldad y hacia su representación especular estética, ya fuera con el pincel, con la palabra o con la cámara. No siguió el consejo que el francés Fustel de Coulanges dio al historiador para revivir una época: olvidar lo sucedido, según recoge Benjamin en la mencionada Tesis vii, sino que consagró su actividad a plasmar la memoria del mundo.

Como el *Angelus Novus*,³ de Paul Klee, que con sus ojos desmesuradamente abiertos vuelve su rostro hacia el pasado y contempla los frutos de la barbarie –inspiró a Walter Benjamin su pesimista y desesperada formulación del devenir histórico-⁴, el narrador anónimo, fragmentariamente y entre elipsis y

³ Este cuadro cautivó tanto al pensador judío Walter Benjamin que lo adquirió en 1921 en Múnich; lo recuperó en 1935 durante su exilio parisino y lo heredó su amigo Gershom Scholem; en la actualidad se conserva en el Museo de Israel. Benjamin se identificó místicamente con el *Angelus Novus* y lo incorporó a su teoría del “ángel de la historia”, donde expuso una visión melancólica y pesimista del proceso histórico, concebido como el ciclo incesante de la desesperación a la que condujo el progreso, presagiando la marcha triunfal de los vencedores hacia el nazismo y la destrucción.

⁴ Las reflexiones que Walter Benjamin elaboró entre 1939 y 1940, que recogió en un cuaderno que dio a su amiga Gretel Adorno, fueron entregadas a su editor Theodor Adorno. Tras el suicidio del filósofo debido a la persecución nacionalsocialista, fueron publicadas póstumamente en 1942 en Los Ángeles, en la revista que el Institut für Sozialforschung editaba en Frankfurt, antes del exilio a los Estados Unidos de su principal impulsor, Max Horkheimer.

de manera aséptica y fría, ofrece al lector el fruto de su investigación sobre el periplo existencial de este artista paradójico,⁵ obsesionado con la imagen [“que cultivó las tres cimas del icono –pintura, fotografía y cine- del siglo veinte” (19)] y con su invisibilidad [“de quien no se conserva un solo retrato, una sola imagen de pasaporte, una sola huella en celuloide” (19)]. Prohaska evocó a través de su producción artística la caída y la expulsión del jardín edénico y el infierno que condensó el sentido de su existencia y custodió las ruinas de un aterrador siglo xx.

La descripción detallada de la prolífica producción del artista no debe confundir al lector, que se encuentra ante la biografía de un personaje ficticio que, como el *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, compromete la arquitectura narrativa y le permite al escritor establecer un juego sobre los límites entre ficción y realidad, pues, aunque nunca ha existido Prohaska, sí el referente histórico y cultural en que vivió, lo que incrementa la verosimilitud de la narración. *Medusa* se alza como símbolo de la catástrofe a que ha conducido el progreso desde la cultura de las luces y encierra una crítica de la civilización occidental.

Menéndez Salmón nos sumerge vertiginosamente en la vida de Prohaska, quien desde su nacimiento en 1914 en una remota aldea del norte de Alemania fue cautivado por la crueldad invernal con que la naturaleza trata la tierra y el mar acuchilla rocas, barcos y hombres (17). A través de las notas que le confía al narrador su amigo y biógrafo judío Jakob Stelenski, el lector sabe que, desde que en 1914 un obús ruso terminara con la vida de su padre en la batalla de Tannenberg, la ausencia del progenitor y el desafecto de una madre que nunca lo amó, lo condujeron a buscar el consuelo en el poder vesánico de las imágenes (las ilustraciones de una edición de la *Iliada*) para desde ellas ver el mundo al que había sido arrojado, “como si fuera hijo del azar, y no de la carne” (18). Como una sombra sin rostro deambuló por las calles de una Alemania que naufragaba en sangre y de una Europa asolada por la gripe española. Cuando tenía cuatro años, en 1918, la guadaña del hambre arrancó la vida a su hermano mayor. Al hogar desacralizado que formaba “un pesebre extraño: sin Magos, sin José putativo, sin Virgen, ni Niño. Un pesebre alemán” (20), dos años más tarde se sumó la figura del padrastro, el contable Müller, de cuyos labios escuchó por vez primera el nombre del innombrable (Hitler) y de quien heredó la pasión por

⁵ Su investigación comprende las páginas impresas *Tintín en el país de los soviets* (1929) y *Carnets de un escrutador*, con prólogo de Stelenski; su retrato como fotógrafo de guerra, *Los ojos vacíos*, donde incluyó “Canciones a los niños muertos”, el único poema que dio a la imprenta tras la muerte de Baruch en agosto de 1939; su último texto en vida, *Carta a los futuros homicidas*; y sus memorias póstumas, *Al dictado de un dios cruel*, que fueron publicadas en 1975. Su obra pictórica abarca *Museo de la infancia perdida* (731 dibujos de niños alemanes que fueron víctimas de la guerra, realizados en 1944 en homenaje a su hijo muerto); los dibujos nacidos del drama de la invasión de Polonia y de su añoranza de la infancia, que tituló *Veintiuno de Varsovia*, que su hermano entregó a Stelenski, quien en los años cincuenta los incorporó a la Tate Gallery. Su obra fotográfica comprende las fotografías de Heidi, que logró salvarlo del escrutinio positivista del mundo; *Llagas de Hiroshima*, dieciséis fotografías que condensan el vacío y el espanto que la bomba provocó en tres generaciones de la familia Kaneda. Y dentro de su obra cinematográfica figura *Plaga*, una película en blanco y negro, de inspiración kafkiana que está ambientada en las zonas más miserables de la ciudad de Managua, donde una invasión de ratas encarna el despotismo del dictador Somoza, etc.

el ajedrez y aprendió a desenvolverse con la conciencia nietzscheana de que “los demás, los otros, a menudo suponen un estorbo, y que la misantropía es un bien incalculable” (21). Si Nietzsche en *Así habló Zaratrustra* consideró que el hombre es una irrisión o una vergüenza dolorosa, para Prohaska es un lastre del que uno se debe sacudir. Tras el asesinato en 1919 de Rosa Luxemburgo⁶ y mientras el Imperio se descomponía, Prohaska penetró sin ideología en la senda de la autodestrucción y construyó su singularidad en la desgracia (22). La imagen de cientos de miles de arenques, que habían invadido la playa mientras el hedor de sus cadáveres se tornaba insoportable, se apoderó hechiceramente de él con ocho años. Y, aunque aún recordaba descreído la imagen neotestamentaria del “viejo taumaturgo sobre las aguas” (24), sin embargo, sus pasos se perdieron “en la enormidad del cementerio” (24), símbolo espacial de la desesperanza humana y de los crematorios que la Historia le había reservado contemplar.

Durante el período de convalecencia que siguió al abandono del hogar por parte del padrastro, tras los insultos de su madre que lo consideró un inútil –evocan *La vida de un hombre inútil*, de Gorki- y tras su huida de casa, Prohaska, presa de la desesperación y del agotamiento, se inició en la representación de cientos de retratos familiares y de objetos vinculados afectivamente a su infancia, unas obras que arrojó al mar, único ámbito que reconocía como casa porque paradójicamente se lo lleva todo (27) y es una prueba de que Dios no existe y de que el hombre pasa (28). Su primera pintura conservada –una pelea de cangrejos que, con sus contrastes cromáticos (rojos, amarillos y óxidos), simboliza el combate en que transcurre toda vida humana- data de 1924, cuando se encontraba bajo la guía de Löw, pastor protestante amante del fauvismo, que puso fin a su vida con el suicidio y de cuyo magisterio deriva la concepción testimonial y notarial del arte, que le condujo a tomar descarnado registro de cuanto contemplaba: “Ese gusto por la ausencia de juicio, esa vocación de mostrar las superficies del mundo –una mano amputada, una pirámide de gafas, un cementerio de caballos- sin quitar ni poner: la mano, la lente, la cámara como meros contempladores” (19):

Con la contemplación en 1926 de *El gabinete del doctor Caligari*, filme mudo arquetipo del cine expresionista de posguerra, descubrió la fascinación y seducción de las imágenes; los recursos fílmicos encaminados a potenciar la atmósfera de angustia, de dislocación y opresión (los ángulos peraltados, los flash-backs explicativos, la distorsión de las formas, la mezcla de planos, etc.) le proporcionaron algunas de las que serían las claves de su estética y un refugio vital (30).⁷ Aunque herido por la luminosidad del Mar del Norte, Prohaska prolongó en su arte la percepción sensitiva de la nocturnidad en que transcurría su existencia y plasmó la atmósfera de apagamiento de los cuerpos y de desfalle-

⁶ Fundadora con Karl Liebknecht del periódico *La Bandera Roja*, que canalizaba las tesis del Partido Comunista de Alemania (KPD).

⁷ Así lo considera el narrador-autor, cuando relaciona los retratos de dos de sus maestros [Tonio Kuntz, fallecido en el bombardeo de Dresde en 1945 y Sara Rubinstein, que se exilió en Estados Unidos tras la Noche de los cristales rotos (*Kristallnacht*), en noviembre de 1938], con la figuración de estirpe expresionista, que empujó posteriormente Lucien Freud.

cimiento de los rostros y la frialdad de los objetos cotidianos que presagiaban un desenlace incierto e inquietante: "Pero en el cuerpo de Prohaska, como en su arte, siempre ha hecho frío, siempre ha soplado el viento del Norte, siempre –casi siempre– ha sido de noche" (34).

Con su llegada en 1929 a un Berlín humillado para ponerse bajo la sombra magisterial del fotógrafo Martin Helm, el suicidio⁸ fue adoptando formas diversas: "Vías de trenes, azoteas y palomares, puentes sobre ríos, cápsulas de cianuro, disparos de pistola" (37). Debido a la hambruna y el derrumbe moral y cultural que asolaron la ciudad, fueron muchas las personas que se suicidaron y las familias que quisieron perpetuar el recuerdo de sus íntimos a través de las fotografías:

No importa que hayan saltado desde balcones o se hayan arrojado a las aguas; no importa que se los haya llevado la disentería o el tifus exantemático; no importa que el veneno haya convertido en una mueca desagradable su rostro atribulado por las deudas y los hijos desatendidos. Hermosos o feos, en lo mejor de la vida o devorados ya por la carcoma del tiempo, hombres y mujeres, insólitos o comunes, todos, todas, posarán para el ojo de Helm. (38)

Después de que los gobiernos de Heinrich Brüning, Paul von Hindenburg, Franz Von Papen y Kurt Von Schleicher fueran incapaces de frenar el auge del nazismo y tras el nombramiento de Hitler como canciller en enero de 1933, el camarada Haas⁹ reclutó a Prohaska, a través del Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda, para trabajar en la NSDAP, donde representó oficiosamente el círculo trágico del exterminio y donde fue tomando conciencia –así lo confiesa en *Al dictado de un dios cruel*– de la codicia que corroía a esta gregaria "masa fétida y agusanada" de "pequeños lacayos, presos todos en la agonía de una vida miserable, sin otro horizonte que el medro personal" (47). También supo entonces que trabajaba con un fuego que, primero, exterminaba las obras de los escritores judíos o comunistas contrarios al régimen y, posteriormente, a los hombres, como refiere el narrador con la máxima profética con que Heine vaticinó la dimensión de la barbarie en *Almanson*: "ahí donde se queman libros, se termina quemando seres humanos".

En 1936 la grabación de un documental cinematográfico de media hora sobre la vida en un Heinkel 111¹⁰, en el que Prohaska introdujo una leve distorsión mediante la supresión del sonido, desasosiega al espectador y "ayuda a revelar, con una rara intensidad, lo que la imagen esconde. Ensuciar el velo para

⁸ Contempló el suicidio como el ajuste de cuentas con la vida: "porque la guerra, para los que como Kuntz son cobardes por naturaleza, es el atajo idóneo para llegar al lugar que hace tiempo la muerte les tenía reservado" (33).

⁹ El rostro de inmensa tristeza de Haas será recordado por el artista cuando en el Museo Thyssen de Madrid contemple la palidez mortecina y el rostro agónico del perturbador *Cristo resucitado*, de Bramantino.

¹⁰ Bombardero diseñado como avión de pasajeros, que el III Reich puso a disposición de Franco durante la guerra civil.

transparentar lo que el velo oculta" (55). Había nacido el estilo Prohaska, el estilo de un artista que, a pesar de saber que "todo intento por aprehender una imagen en palabras está condenado a fracasar" (50), se obsesionó paradójicamente con apresar el mundo y a los suyos¹¹ en imágenes hasta que la muerte los arrebatara y que, tras la muerte de su hijo, se sumergió en frenética actividad para no enloquecer.

La recuperación por parte del III Reich de la ciudad de Danzig lo condujo en septiembre de 1939 a la campaña polaca; mientras Hitler celebraba la conquista de Europa, Prohaska filmó descarnadamente "la visión dantesca de un Báltico en llamas" (62). Es proverbial la descripción verbal del filme inexistente que plantea el narrador y la reflexión posterior sobre la filosofía del arte que postula. Dado que "*mostrar* resulta infinitamente más poderoso que *decir*, aunque a la vez sólo la existencia de un contexto faculta que esas imágenes generen un escalofrío" (74), plantea una inquietante cuestión: el correlato entre el ojo notarial de Prohaska y la frialdad de Adolf Eichmann, quien en el proceso judicial ante el tribunal internacional que lo juzgó en 1961 en Jerusalén, basó su defensa argumentado que había participado en los crímenes limitándose a cumplir órdenes dentro del engranaje de una maquinaria de exterminio, con un discurso que Hannah Arendt descubrió plagado de "clichés, frases hechas y adheridas a lo convencional, códigos estandarizados de conducta y de expresión" (1995: 110):

Prohaska no filosofó en exceso sobre su tarea. Sus tesis al respecto se mueven entre cierto sentimiento de incomodidad por formar parte de una maquinaria perversa y un distanciamiento escéptico que parece más propio de un Eichmann de la imagen ("Me limitaba a cumplir órdenes", podría haber dicho Prohaska en el juicio de una Jerusalén paralela) que de un fotógrafo del pánico. (55)

Como las perversidades cometidas por el miembro de las SS, la representación del mal por parte de Prohaska podría no deberse al estado patológico, ni a la posesión diabólica o a la perversión ideológica, sino a un modelo de racionalidad que lo incapacitaba para distinguir el bien del mal y para emitir un juicio de valor sobre los propios actos; en definitiva, podría ser atribuida una superficialidad que, como subrayó la filósofa judía, "hacía imposible vincular la incuestionable maldad de sus actos a ningún nivel más profundo de enraizamiento o motivación" (Arendt 1984: 14); dado que la conducta y el lenguaje estereotipados oscurecen la capacidad de reflexión y enmascaran la conciencia del sujeto moral frente a los requerimientos que su actuación suscita (Arendt 1995: 110), el mal puede ser obra de personas normales que renuncian a pensar y siguen los dictados de lo políticamente correcto (Arendt 1968: 23).

El narrador, y con él Menéndez Salmón, avanza e introduce otra motivación que puede conducir a la contemplación del mal y a su representación estética:

¹¹ Su esposa Heidi y su hijo Baruch.

... el ojo del hombre que ha cruzado una frontera para escapar del país del hijo muerto, enemigo que esconde entre sus ropajes no el deseo hostil de la posesión ni el alivio considerable de la rutina, sino el simple, fatal, humano anhelo de olvidar mediante el obscuro expediente de mirar. (63)

El profundo deseo de olvidar se reflejó en el gesto simbólico que desencadenó en el protagonista la noticia del fallecimiento de su madre; Prohaska, que había regresado entonces a su tierra natal, tras encontrarse con su hermano, extraño en su presencia, canceló con un simbólico gesto todo vínculo con el pasado: ante la tumba abandonó el cartapacio que contenía los dibujos de *Veintuno de Varsovia*, que el benjamín de la familia rescató tras su marcha. Aunque la indiferencia pretenda asegurar la cordura y el hombre sobreviva mediante la suspensión de toda forma de credulidad, no es fácil olvidar ni siempre es posible, como deduce el lector de una de las anotaciones que figuran en sus memorias póstumas:

“La desnudez del mundo invita a que alguien la capture”, escribió Prohaska en *Al dictado de un dios cruel*. “Pero la insatisfacción permanente del hombre, su ansia implacable de razones, es la que exige que alguien la interprete. Ahí”, concluye el contemplador del Reich, “en la funesta manía de explicar, se esconde el origen de nuestro concepto de culpa”. (65-66)

Ricardo Menéndez Salmón reclama en *Medusa*, como hiciera Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), el poder de que goza el artista para alzar la memoria del pasado y preguntarse por el sentido del mundo y del arte. Consciente de que “toda representación, desde la más simple hasta la más compleja, aguarda por su intérprete” (55), Prohaska interroga e inquieta al lector, procurando desvelar el significado que media entre el sujeto y la realidad representada:

Mostrar el mundo tal y como sucede pero introduciendo un levísimo desajuste en él, una diminuta corrección (el borrado del sonido, por ejemplo, un error consciente de *racord* o un leve desenfoque) que dinamita desde dentro lo que la imagen sugiere y que por el contrario ayuda a revelar, con una rara intensidad, lo que la imagen esconde. Ensuciar el velo levemente para transparentar lo que el velo oculta. (55)

De manera sobrecogedora interpelan al lector el abismo y la desnudez de la espeluznante carta titulada “Cambios técnicos para mejorar los camiones de gas”, que el burócrata de la administración nazi Willy Just escribió a Walter Rauff en junio de 1942; el narrador introduce este documento para mostrar la deshumanización racionalizada que requirió el exterminio y la ordenación de la realidad de la que se había extirpado el elemento humano. Este texto estremecedor, que Menéndez Salmón conoció en el visionado de *Shoah*, de Claude Lanzmann (2012d), deja constancia de la frialdad cartesiana con que la barbarie fue perpetrada por los actores de la historia y contemplada por quienes se limitaron a ser espectadores. Para alzarse contra la dictadura del sinsentido

e indagar en el misterio, no necesitan ni el hombre ni el arte acudir a la ficción (aunque pudieran hacerlo) pues, como manifiesta Stelenski, el judío de Dachau, "la obscenidad de lo real" (83) se alza inquietante ante el hombre. Así lo muestra también el testimonio de Irène Némirovsky, que el narrador extrae de *Suite francesa*. Ambos textos interrogan al lector sobre el peligro que acecha al arte, cuando se desgaja de lo humano, entierra la trascendencia y muestra la banalidad, rebajando "la temperatura de la belleza" (70).

Cautivo del vendaval de la Historia y ubicuo como el ángel de Klee, que contempla con sus alas desplegadas el derrumbe de las obras humanas, Prohaska estuvo presente allí donde el acontecimiento se convirtió en signo, síntoma y metodología del desastre (67). Prisionero de las imágenes recorrió incesantemente Europa (Francia, Bélgica, Holanda, Noruega, Grecia, Rusia), mientras incansablemente escribía cartas de amor a su mujer, contándole su experiencia del desastre y dando fe "del aullido del hombre y del silencio de los dioses" (68), especialmente, tras la resolución que se adoptó en la Conferencia de Wannsee en 1942: la Solución Final (*Endlösung*) de la cuestión judía, que esconde las pos-trimerías de lo humano: "Así, en un tiempo en el que el maquinismo hace de su disciplina virtud, Prohaska posee algo de un heraldo que anuncia sin trompetas el Apocalipsis de los siervos" (71).

2. HERALDO APOCALÍPTICO DE LAS NOCHES DEL MUNDO

Para quien el mayor drama de la contemporaneidad es la conversión de la razón ilustrada en razón instrumental y para quien "cualquier novela de espanto puede muy poco ante los extravíos de la razón instrumental" (76), el monstruo es contemplado con los ojos escrutadores del artista. Tras un periodo de nueve meses (entre agosto de 1941 y mayo de 1942) durante los cuales Prohaska hibernó silencioso, enigmático y ajeno al discurrir del mundo, resurgió con el convencimiento de que, aunque la belleza no vence al monstruo (al mal), el artista ha de adentrarse en las sombras y en las noches en que habita el ser humano, pues la barbarie y desnudez del mundo claman a gritos que el hombre tome conciencia de sus límites y solicitan la concurrencia de la memoria.

Tras regresar a su domicilio berlinés, Prohaska reemprendió las sendas del pasado y recuperó la herencia del olvido,¹² para dar visibilidad a las víctimas y testimoniar las muertes físicas y hermenéuticas (seguimos la distinción de Walter Benjamin) que acontecían en el mundo. Esta es la razón del comprometido itinerario que emprendió con Heidi. Tras documentar los crueles experimentos del doctor Sigmund Rascher, abandonó Dachau en otoño de 1942 y solicitó la baja del servicio que lo encadenaba al aparato de la ilustración nazi. Abandonó Berlín y retornó sin ideología a los escenarios del mal para otorgar visibilidad a las víctimas de todo acontecer histórico, pues, como señala el narrador, "el arte constituye sin asomo de duda, una forma de conocimiento y una práctica exhumatoria" (90):

¹² Nos servimos del ensayo homónimo de Reyes Mate (2008).

Porque de esta excursión a los rincones y oscuridades de un hombre sólo me ha quedado una evidencia: que el daño, el dolor y la culpa son los únicos absolutos que existen. Y que nada en esta vida mensurable y llena de registros, aunque al tiempo sorda a nuestros deseos, puede disipar el misterio y la ne-grura primordial en que transcurrimos. (55)

Convencido de que el aparato nazi se había alzado como un laboratorio del olvido y de que después de la II Guerra Mundial no era posible la inocencia en el arte (101), Prohaska, incapaz de vivir de espaldas a la inhumanidad vivida, rescató del olvido cada día de su existencia (100) e inició un peregrinaje para dar fe de su presencia en el trágico escenario de los acontecimientos y aumentar el conocimiento del mundo, sin permitir que el viento huracanado del progreso le impidiera fijar la vista en las ruinas y los despojos: "Todo es testimonio, presencia brutal del hecho, sustancia ontológica de un mundo atroz y repulsivo" (101). Prohaska, como el ángel benjaminiano, se detuvo, despertó a los muertos y recompuso con su arte lo destrozado; en definitiva, alzó su obra artística sobre la memoria concebida como una operación restaurativa,¹³ que pretende acabar con la lógica histórica que se asienta sobre los cadáveres y con el olvido, que anula la verdad y la existencia de lo acaecido:

Desde 1946, año en que encontramos a Prohaska en España, hasta 1962, cuando desaparezca en el mar, su trabajo no será más que la recreación, a lo largo y ancho del planeta, de las más refinadas, precisas y abrumadoras muestras de salvajismo que la especie humana ha sido capaz de urdir y manifestar. Y aunque siempre ha sido tentador identificar las palabras *futuro*, *progreso* e *Historia*, lo cierto es que una mirada desmitificadora como la de Prohaska, esa mirada sobre lo que Stelenski denominó "la prosa orgánica del mundo, el denominador común que anula todas las grandes y bellas palabras", demuestra que esta triple evocación, si no abiertamente falsa, resulta, cuando menos, capciosa. (102-103)

Prohaska recuperó el tiempo perdido. Ciñéndose a lo acontecido, visitó la España de 1946, sacudida por el hambre, y, en la década de los años cincuenta, asistió a los escenarios de las dictaduras del dominicano Leónidas Trujillo, del nicaragüense Anastasio Somoza, del colombiano Gustavo Rojas Pinilla, del paraguayo Alfredo Stroessner y del haitiano François Duvalier, etc., donde presencié las extorsiones causadas a las personas opositoras de cada uno de los regímenes y el dolor de las víctimas que dialogan ética y estéticamente en su obra: "Mito e historia, una vez más, dialogan por boca de las ratas de Managua y los guardianes del orden impenetrable. Rehén de tantas cosas, Prohaska se impone desde un lejano rincón del mundo como testigo de cargo de la soberana sevicia humana (112-113).

De la mano de su musa y cómplice, Prohaska viajó hasta Nueva York y a Yokohama y Tokio, acompañado de la traducción que hizo Borges de *Las palme-*

¹³ Seguimos la formulación de la memoria realizada por Reyes Mate en dos de sus obras fundamentales: *Responsabilidad histórica* (2007) y *La herencia del olvido* (2008).

ras salvajes, en la que Faulkner sintetiza la vida del hombre sin rostro que decide no morir, porque supondría matar el recuerdo. Las catástrofes acaecidas entre 1960 y 1962 lo condujeron hasta Japón para plasmar en *Llagas de Hiroshima* la desolación obscena del holocausto nuclear de Hiroshima y Nagasaki.

Un *Viaje al fin de la noche* es el que emprende Prohaska –conviene recordar la deuda del escritor asturiano con la obra homónima de Celine que, leída en la adolescencia, lo sacudió y perturbó existencialmente y le descubrió “cómo del horror, de la brutalidad, de lo grotesco, de una especie de pesimismo radical, puede brotar sin embargo una enorme belleza estilística, una enorme belleza en el estilo de la lengua” (Menéndez, 2014b: 4)–. Y belleza también en el poder de las imágenes, pues son las imágenes las que nos *dan* las cosas, “pero nos las dan *en tanto que pérdida*, evocando una realidad que fue, pero que ya no es” (122). La pérdida de sus seres queridos (el suicidio de su hermano y la muerte de Heidi en 1962) subrayaron la soledad del genial artista, a quien la pena se le acumuló como un fardo pasado que no pudo soportar y que comprendió “qué largo es el camino que conduce de casa a ninguna parte” (131).

Detuvo entonces Prohaska el periplo existencial, que le había llevado a hurgar en la maldad del monstruo y en los vertederos y estercoleros, adonde habían conducido la modernidad y su creencia en el progreso y en la razón. Y, tras comprender que lo único inextinguible e inacabable en el mundo es el dolor [“El horror es el único combustible que jamás se agota, la materia prima más y mejor repartida en el universo” (133-134)], Prohaska paralizó su trabajo. Entregó a su amigo Stelenski las cenizas de Heidi, las fotografías de Hiroshima y una carpeta que custodiaba el dibujo que realizó durante la travesía que hizo hasta Hamburgo, con la condición de que no fuera mostrado hasta después de su muerte. Los escenarios del monstruo continuaron y fueron contemplados por el narrador: los genocidios de Ruanda, Chechenia, la Segunda Intifada, la guerra de Irak, el atentado de Madrid, etc. Poco antes de poner fin a su existencia con su suicidio en las aguas del Atlántico en el verano de 1962 – “la prueba de que no sólo Dios no existe, sino de que el hombre pasará” (28)–, Prohaska dató su última obra, “una copia a tiza negra del monstruo de los Uffizi realizada entre Yokohama y Hamburgo” (150), es decir, una copia de la *Medusa*, de Caravaggio, con la que ofrece una metáfora sobre el espanto de la maldad humana que engendra la muerte.

3. ANAGNÓRISIS FLORENTINA: LA MIRADA DEL MONSTRUO GORGÓNICO

Si dentro de la mitología hay un relato que gira en torno a la trascendencia de la mirada y al hecho de mirar, no hay duda de que es el de Medusa. La incertidumbre de este mito se centra en la monstruosidad, que deriva del poder de su mirada y de la visión frontal de su rostro, que cincela las imágenes escultóricas y domina todas las representaciones desde siglo VIII a. C. (Vernant 1986: 43; 1989, II: 32). Dado que la máscara de la Gorgona permite ver a cada uno en el más allá, la verdad sobre el rostro de cada uno (Vernant 1991: 137-138), su mirada se torna insoportable (Frontisi-Ducroux 2003). En esta obra homónima, Ricardo

Menéndez Salmón nos ofrece una reescritura desmitificadora del mito de Medusa, que custodia el nacimiento de un nuevo mito pues, como ha afirmado el semiólogo francés, lo específico del mito consiste en “transformar un sentido en forma” (Barthes 1990: 133) y la tarea del artista es proceder con sutiles artimañas al hurto mitificador de manera que “el poder de [ese] segundo mito consiste en fundar el primero como una ingenuidad que simplemente se mira” (1990: 137).

Nos encontramos ante una reescritura de Medusa, que se ajusta las modalidades de “recreación o utilización sesgada” de la tradición mítica en la literatura moderna (García Gual 1999: 36). Subyacen en el imaginario del escritor asturiano las representaciones literarias de la Gorgona como un monstruo horroroso que vigila acechante el Hades en el libro XI de la *Odisea* homérica y como “terrible monstruo de horrible faz y mirada de espanto” (II, 11, 39-40). Como ha puesto de relieve Margherita Cannavacciuolo, en los relatos mitológicos (tanto en *Las metamorfosis* de Ovidio como en *Teogonía* y en *El escudo de Heracles* de Hesíodo, y en la oda XII de las *Píticas* de Píndaro) ha prevalecido la descripción apenas detallada del personaje mítico a través del tropo de la negación (2010: 435) y es este el tono elegido por Menéndez Salmón en *Medusa*.¹⁴ En esta narración explora poliédricamente el universo del mal, sin aludir a la metamorfosis del cabello en serpientes repugnantes (*Las metamorfosis* IV, 179), de Ovidio, sino centrándose en la mirada, como hiciera Lucano en *Farsalia* (9, 628-658).

Junto a la tradición literaria se alza la huella de la tradición pictórica, en concreto, del lienzo de Caravaggio, que refleja el momento en que el héroe mitológico, que convertía en piedra a todo aquel que le miraba a los ojos, muere, pues Perseo, que había transformado el poder del monstruo en su arma, se protegió con su escudo y Medusa, al verse reflejada en él, quedó petrificada:

Es el instante en que el tiempo se detiene, algo que acaso exprese de forma íntima el objetivo de todo artista que trabaja con imágenes: no tanto constatar el fluir del tiempo, cuanto cifrar su solidificación, la conversión del instante en eternidad, la cancelación del tiempo mediante el paradójico expediente de su captura. (151)

La polisemia y ambigüedad del personaje mítico se custodian con el silencio que deja que el lector goce de gran libertad interpretativa. Sin embargo, nos parece que debemos ir más allá y preguntarnos por el sentido del mito en esta obra. ¿Qué representa la Gorgona de Prohaska? ¿Qué mira? La respuesta la ofrece el narrador:

Lo que la Medusa de Prohaska está mirando es un rostro humano, el rostro de un hombre que Prohaska pintó en los ojos del monstruo. Lo que la Medusa de Prohaska está mirando, para pasmo de los espectadores de este ejemplo pos-trero del talento de un artista singularísimo y esquivo, es la figura reflejada con sumo detalle en sus pupilas sin sosiego; sí, lo que la Medusa de Prohaska está

¹⁴ Es fundamental el estudio de Sara Damiani, *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro* (2001).

mirando es la cabeza calva, la barba pálida, el rostro maduro de un hombre anodino, sin rasgos memorables, un hombre entre la multitud, el rostro de un burócrata del mal, el testamento hecho carne de alguien más allá de la culpa y del remordimiento. (151-152)

La Medusa de Prohaska no mira el escudo de Perseo, sino el rostro de todos los Eichmann que hayan surcado o surquen la historia y que el genial artista pintó a través de los ojos del monstruo. La Gorgona salmoniana recrea las atrocidades del siglo xx, las incorpora a su imaginario; sondea los abismos de lo inhumano e invita a contemplar el mundo con una mirada que pone al descubierto el mal y rescata de la realidad histórica acontecida aquellas cuestiones que afectan a la condición humana, como hiciera Francisco Ayala, tras haber bajado a los infiernos de la guerra civil española en *La cabeza del cordero* (1993: 463). Se comprenden así las reflexiones iniciales de la obra sobre las relaciones existentes entre Mito e Historia, pues rescatan al hombre del sinsentido y lo educan, ya sea sin legitimar sus presupuestos o desde la legitimidad histórica. La mítica Medusa de Prohaska, sin pretender el registro exacto de la realidad pretérita, acoge y arropa las “contradicciones creadas por los sucesos históricos” (Malinowski 1994: 145), se apodera de la historia, la despersonaliza y homogeneiza (Eliade 1992: 43-44) y encarna unas circunstancias arquetípicas que revelan aspectos y funciones constitutivos del ser humano (Eliade 1999: 174): el abismo del mal, cuando está ausente la culpa.

El escritor asturiano hace suyas las tesis de Georg Baselitz cuando afirma que tras la II Guerra mundial el arte ineludiblemente ha de dar cuenta de la fealdad, en una acepción amplia del término: estética, ética y existencialista (2013). Las imágenes desgarradoras de Prohaska, a través de la écfrasis que emprende el narrador, representan trágicamente, con desnuda crudeza y de modo lacerante, el sufrimiento humano. Ante los itinerarios de la catástrofe, las deportaciones, el asesinato de millones de personas y ante los horrores vividos (las guerras mundiales, el nazismo, la guerra civil española, las bombas atómicas, etc.), el arte ha de reflejar el mundo creado por los burócratas del mal y ha de sacudir la conciencia aletargada del lector con su visión apocalíptica de la existencia humana (Marí 1990).

Como hiciera Winfried Georg M. Sebald, Ricardo Menéndez Salmón parte de datos históricos que, mezclados con la falsa biografía de Prohaska y de sus obras artísticas, involucra al lector en el juego entre la verosimilitud y la ficción para suscitar su sentido crítico e invitarle a la reflexión no solo sobre el drama que ha desempeñado la razón ilustrada en la modernidad y sobre su persistencia mientras perdure la dominación del hombre sobre el hombre, sino también sobre el sentido de la obra de arte tras el holocausto. La respuesta del escritor se sitúa en las antípodas de Adorno: “precisamente porque existió Auschwitz, sigue teniendo sentido la poesía” (Menéndez 2012b). Y nosotros, como lectores, interpretamos que ni el protagonista ni el narrador cierran los ojos ante el espanto y que el escritor, para quien la concepción de la realidad resulta indisociable de la pregunta por su sentido, reclama para la obra de arte una función cognoscitiva y un estatuto ético:

Hay que dar cuenta de lo oscuro, de lo perverso, de lo terrible, pero no para estetizarlo, como hicieron los románticos, sino para mostrarlo en su dimensión humana. El arte contemporáneo, para poder aspirar a una posteridad, para evitar convertirse en un mero chiste, en la simple burla de una inteligencia que se ríe de sí misma, debe precisamente acatar la enseñanza atroz del siglo pasado. Sólo el arte que entra en diálogo con esas zonas oscuras del ser humano posee un sentido actual y una dimensión de futuro. Aunque pueda parecer paradójico, la experiencia histórica del siglo veinte entierra definitivamente cualquier pretensión de un arte juguetero e intrascendente. No es que después de Auschwitz ya no sea posible la poesía. Lo que no es posible después de Auschwitz es la frivolidad. Quizá esos sean los auténticos asesinos del arte. No quienes fotografían montañas de piezas dentales, sino quienes siguen proponiendo la banalidad como musa. (Menéndez 2012c)

Si el escritor alemán en *Sobre la historia natural de la destrucción* denuncia la amnesia de la Alemania posterior a 1945, incapaz de volver los ojos a la historia, Menéndez Salmón fija la mirada atrás para rescatar la Historia entre sus ruinas. Su nombre se suma al de aquellos escritores, como Paul Celan, Stig Dagerman, Georges Hyvernaud, Primo Levi, Jorge Semprún, Imre Kertész, Victor Klemplerer, etc., que se han adentrado en las noches de la historia y han repensado la función de la literatura, invitando al lector a no apartar la mirada del pasado, a superar la tentación de dirigirla hacia un futuro sin memoria y a cuestionarse los itinerarios de la barbarie. Las crónicas e imágenes del despojado Prohaska son la representación desgarrada del infierno, “el traslado del infierno desde el mundo subterráneo a la superficie de la tierra” (Steiner 2013: 61).

Consciente de que ninguna manifestación estética puede redimir el mal (Menéndez 2014b: 5), tras descender a los infiernos personales y colectivos de la historia y tras un doloroso proceso catártico, la palabra densa y aquilatada de Menéndez Salmón procura devolver a las imágenes su singularidad y recuperar la pérdida del aura de lo original que la reproducción técnica había dificultado. Se inserta *Medusa* como una pieza en el conjunto de una obra literaria precedente con la que establece nudos de conexión pues, como el escritor reconoce, ha deambulado siempre en torno a un único eje (Menéndez 2013).¹⁵ Con ella Menéndez Salmón pasa a formar parte de la saga de escritores, artistas o intelectuales, que Isaiah Berlin en *The hedgehog and The Fox* (1953), partiendo del verso de Arquíloco “La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante”, definía como “erizos”, sagaces y reflexivos, capacitados para simplificar la complejidad de la realidad en un principio único, “con una única visión central, con un sistema más o menos congruente o integrado, en función del cual comprenden, piensan y sienten –un principio único universal y organizador que por sí solo da significado a cuanto son y dicen” (Berlin 1998: 36); son autores, que “se

¹⁵ El escritor se ha considerado autor de una obra. Vuelve con *Medusa* a la trilogía del mal que conforman sus tres primeras narraciones –*La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008) y *El corrector* (2009a)– (Pozuelo 2009: 14-17) y continúa el plan trazado en *La luz es más antigua que el amor*, que prosigue con un tono distinto en *Niños en el tiempo* (2014a) constituyendo “una pentalogía” (Pozuelo 2012), con la que el escritor confiesa que cierra un ciclo (Menéndez 2014c).

mueven en vertical, cavando un hoyo cada vez más profundo bajo su vientre” (Menéndez 2013). Como ha sostenido Sanz Villanueva (2012), el tono discursivo y especulativo de la obra, su carácter autoficcional, la supresión de la distancia entre narrador y lector y la interpelación sostenida al lector convierten la ficción “en soporte de un discurso moral no abstracto que se dirige a la conciencia adormecida, evasiva o culpable de nuestra sociedad; en un alegato contra la historia de la civilización occidental desde la anterior centuria”.

En esta híbrida obra, en la que el relato ficcional enlaza con la falsa biografía, la autobiografía, la investigación histórica y el ensayo, Ricardo Menéndez Salmón, que reconoce su admiración por la literatura europea fascista (Dionisio Ridruejo, Ernst Jünger, etc.) y por la literatura antisemita (Louis-Ferdinand Céline) y, sin embargo, confiesa su repugnancia ética hacia sus planteamientos vitales, da forma literaria a algunos de los dilemas que vertebran su labor creativa: “¿se puede vivir sin ideología?” y “¿se puede mirar con impunidad?” (Menéndez Salmón 2014c).

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah (1968): “La crisis de la cultura. Su significado político y social”. En: *Between Past and Future*. Nueva York, Penguin; (2003): *Entre pasado y futuro. Ocho ejercicios de reflexión política*. Barcelona, Península, pp. 303-345.
- (1995): “El pensar y las reflexiones morales”. En: *De la historia a la acción*. Barcelona, Paidós, pp. 109-137.
- (1984): *La vida del espíritu*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Aub, Max (1970): *Jusep Torres Campalans*. En: *Novelas escogidas de Max Aub*. Prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara. México, Aguilar.
- Ayala, Francisco (1993): *Narrativa completa*. Madrid, Alianza Editorial.
- Berlin, Isaiah (1998): *El erizo y la zorra. Tolstoi y su visión de la historia*. Prólogo de Vargas Llosa. Barcelona, Península.
- Cannavacciuolo, Margherita (2010): “La resemantización del mito como figura de la modernidad: *La sangre de Medusa*, de José Emilio Pacheco”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 429-442.
- Damiani, Sara (2001): *Medusa. La fascinazione irriducibile dell'altro*. Bérgamo Edizioni Sestante.
- Didi-Huberman, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona, Paidós.
- Eliade, Mircea (1992): *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.
- (1999): *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós.
- Frontisi-Ducroix, Françoise (2003): “The Gorgon, Paradigm of Image Creation”. En: Marjorie Garber and Nancy J. Vickers (eds.): *The Medusa reader*. Nueva York, Routledge, pp. 262-267.
- García Gual, Carlos (1999): “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”. En: Darío Villanueva (ed.): *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid, Castalia, pp. 183-194.

- Hernández-Navarro, Miguel A. (2012): "Palabras a pesar de todo. Una lectura de *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón", *Salonkritik*: <http://salonkritik.net/10-11/2012/10/post_26.php> [última consulta: 02.07.2014].
- Löwy, Michael (2003): *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malinowski, Bronislaw (1994): *Magia, ciencia, religión*. Barcelona, Ariel.
- Marí, Antoni (1990): *El dolor como vía de conocimiento*. Georg Baselitz. Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions.
- Matás, José María (2013): "Menéndez Salmón me fecit: Medusa en el espejo del siglo", *Fronterad. Revista digital*, 9 de mayo: <<http://www.fronterad.com/?q=bitacorras/josemariamatas/menendez-salmon-me-fecit-medusa-en-espejo-siglo>> [última visita: 08.07.2014].
- Mate, Reyes (2007): *Responsabilidad histórica*. Barcelona, Anthropos.
- (2008): *La herencia del olvido*. Madrid, Errata Naturae.
- Menéndez Salmón, Ricardo (2001): *Panóptico*. Oviedo, KRK Ediciones.
- (2003): *Los arrebatados*. Gijón, Ediciones Trea.
- (2006): *La noche feroz*. Oviedo, KRK Ediciones.
- (2007): *La ofensa*. Barcelona, Seix Barral.
- (2008): *Derrumbe*. Barcelona, Seix Barral.
- (2009a): *El corrector*. Barcelona, Seix Barral.
- (2009b): "Hacia una poética de la decantación", *Quimera. Revista de Literatura*, n.º 308-309, pp. 94-95.
- (2010): *La luz es más antigua que el amor*. Barcelona, Seix Barral.
- (2012a): *Medusa*. Barcelona, Seix Barral.
- (2012b), "Entrevista de Xavi Ayén", *La Vanguardia*, 2 de octubre: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20121002/54352160908/ricardo-menendez-medusa.html>> [última visita: 18.07.2014].
- (2012c): "Entrevista de Benito Garrido", *Culturamas. La Revista*, 21 de diciembre: <<http://www.culturamas.es/blog/2012/12/21/entrevista-a-ricardo-menendez-salmon-por-medusa/>> [última visita: 15.09.2014].
- (2012d): "Entrevista de Braulio Ortiz", *Diario de Sevilla*, 26 de septiembre: <<http://www.diariodesevilla.es/article/delibros/1361275/quotlos/autores/europeos/tenemos/hoy/muchos/motivos/para/la/reflexioacutenquot.html>> [última visita: 15.09.2014].
- (2013): "No hay literatura sin memoria. Entrevista de Cristina Consuegra", *Microrevista. Revista de Letras y cosas bellas*, 14 de febrero: <<http://www.microrevista.com/entrevista-a-ricardo-menendez-salmon/>> [última visita: 28.09.2014].
- (2014a): *Niños en el tiempo*. Barcelona, Seix Barral.
- (2014b): "Entrevista de Antonio Fontana", *ABC Cultural*, 25 de enero, pp. 4-7.
- (2014c): "Una conversación con Moisés Mori", *Biblioasturias.com*, 3 de septiembre: <<http://www.biblioasturias.com/ricardo-menendez-salmon-la-literatura-es-un-intento-de-derrotar-al-tiempo/>> [última visita: 5.10.2014].
- Nietzsche, Friedrich (1982): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart, Reclam; (2000): *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid, Edaf.

- (2006): *Así habló Zaratustra*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009): "Ricardo Menéndez Salmón y su trilogía del horror", *Ínsula*, n.º 753, pp. 14-17.
- (2012): "Medusa, una quest de Menéndez Salmón", *El Cultural*, 28 de septiembre: <<http://www.abc.es/20120924/cultura-cultural/abci-cultural-medusa-menendez-salmon-201209241207.html>> [última visita: 15.09.2014].
- Sanz Villanueva, Santos (2012): "Medusa. Ricardo Menéndez Salmón", *El Cultural*, 5 de octubre: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/31605/Medusa> [última visita: 6.09.2014].
- Scholem, Gershom (2003): *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sebald, Winfried Georg M. (2003): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona, Anagrama.
- Steiner, George (2013): *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Trad. Alberto L. Budo. Barcelona, Gedisa.
- Traverso, Enzo (2001): *La historia desgarrada. Ensayos sobre Auschwitz y los intelectuales*. Trad. David Chiner. Barcelona, Herder.
- Vernant, Jean-Pierre (1986): *La muerte en los ojos*. Barcelona, Gedisa.
- (1991): *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Nueva York, Princeton University Press.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1989): *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid, Taurus.