

Cuerpos desviados, fragmentados y anómalos en *Derrumbe* de Ricardo Menéndez Salmón y *Naturaleza casi muerta* de Carme Riera

Giovanna FIORDALISO
Università della Tuscia

Resumen

Este trabajo establece una relación entre dos novelas en apariencia muy distintas: *Derrumbe*, que Ricardo Menéndez Salmón (1971-), joven escritor asturiano, publica en 2008; *Naturaleza casi muerta*, de Carme Riera (1948-), nombre célebre en el panorama literario contemporáneo por su actividad crítica, por su producción narrativa – tanto en lengua catalana como en castellano – y en cuanto miembro de la Real Academia de la Lengua. *Derrumbe* y *Naturaleza casi muerta*, novelas negras, proponen un nuevo modo de percepción de la realidad, empezando por una visión deformada y deformante del cuerpo, que se convierte en episteme de la actualidad: el cuerpo es fragmentado y roto, un conjunto de partes aisladas e incomunicadas por actos violentos de carnífiles que son a su vez víctimas a su pesar, en un mundo representado por el caos y el desorden.

Palabras clave: *Derrumbe*, Menéndez Salmón, *Naturaleza casi muerta*, Riera, novela negra.

Abstract

This work establishes a relationship between two novels: *Derrumbe*, published in 2008 by Ricardo Menéndez Salmon (1971-), a young Asturian writer; *Naturaleza casi muerta*, by Carme Riera (1948-), a famous name in the Spanish contemporary literary scene for her critical activity, her narrative production and as a member of the Royal Academy of Language. The two novels propose a new mode of perception of reality, starting with a distorted and distorting vision of the body, which becomes an actual episteme: the body is fragmented, broken, object of the violent actions of executioners who are themselves victims, in a world represented by chaos and disorder.

Keywords: *Derrumbe*, Menéndez Salmón, *Naturaleza casi muerta*, Riera, noir.

En una conferencia dictada en 1992, José Carlos Mainer comentaba lo que habían significado los últimos cinco años para la literatura española, hablando de fenómenos como cultura de consumo, eclecticismo del gusto, convivencia blanda de buen y mal arte y rebajamiento de los grandes empeños artísticos: esbozando una trayectoria de la novela española desde la desaparición de la literatura social a finales de los años sesenta hasta la estética metaliteraria, autobiográfica o íntima, memorialística de las décadas más recientes, afirmaba al mismo tiempo una

reprivatización de la literatura, que se ha convertido en “comunicación privada de experiencias” (Mainer, 1992: 31) donde se impone “una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos, un álbum de sorpresas y reminiscencias” (Mainer, 1992: 31).

En su enfoque sobre la trayectoria de la novela española de la segunda mitad del siglo XX, Mainer propone una aproximación que sigue siendo útil incluso hasta nuestros días, a pesar de la falta de una distancia crítica quizás apropiada: las novelas publicadas en España en los primeros años del siglo XXI nos deparan interesantes hallazgos y sorpresas, empezando por los géneros o subgéneros considerados menores, que se multiplican y que tienen un gran éxito entre los lectores y los críticos. Es opinión de Morales Villena que “el narrador de hoy cuenta de otra manera, bajo distintos presupuestos estéticos” (Morales Villena, 1985: 13), produciendo una escritura libre, que se aleja de actitudes dictadas por el imperativo de simulación y de la necesidad de combatir con la pluma una situación determinada: por eso, en el panorama narrativo de estas últimas décadas, se aprecian novelas en las que prevalece el gusto por la narración, la intriga, la aventura. Los nuevos autores, comenta Morales Villena,

rechazan todo compromiso, a no ser con ellos mismos y con su visión del mundo. Aman la estética, la prosa bella y cuidada, o la expresividad y la efectividad de las frases cuando el relato nos lleva por el entorno cotidiano. Abominan el experimentalismo concentrado en sí mismo, y sólo lo emplean en base a su eficiencia en la narración, y estando de vuelta de él. En todo caso, si experimentan, lo hacen fundamentalmente a nivel de los contenidos, no ahogando el texto con formas que podrían ocultar el camino al lector. [...] La nueva narrativa, en fin, no traumatizada tanto como otras por dictadores y tabúes, incorpora los temas más irreverentes o escabrosos de la forma más normal. [...] Igualmente el complejo de inferioridad se ha perdido: ya no se cree que cualquier literatura extranjera sea mejor. (Morales Villena, 1985: 13)

La “nueva novela”, una de las facetas de la literatura posmoderna¹, mezcla realidad y ficción, pasado y presente, crónica e invención, vida vivida y vida escrita en un ambiente de desarraigo, de ausencia de culpas sociales o colectivas, de inseguridad hacia el mundo y de introspección: este tipo de narrativa se caracteriza por la fuerte presencia de la subjetividad, el deseo de superar el vacío de valores mediante un autoconocimiento emocional, un yo-explorador que se busca a sí mismo e intenta explicarse a través de un camino que se textualiza en la novela. El mundo puede representarse sólo como forma fragmentada, construida por elementos que proceden del pasado y que se mezclan con fantasmas y realidades imaginadas, en una síntesis entre mundo racional y mundo mágico: fenómenos típicos y tópicos de la nueva novela, consecuencia directa de la episteme posmoderna, de la que los escritores se erigen en portavoces. Desde este punto de vista, la producción narrativa de estos últimos años no implica un conjunto de rasgos estilísticos originales que configuran una tendencia literaria nueva, sino, según la opinión de Lozano Mijares, “una nueva

¹ Cfr., entre otros, los trabajos críticos de Bértolo, Cara, Ceserani, Lafuente, Lozano Mijares, Navajas, Senabre, Sobejano (v. bibliografía seleccionada).

estructuración de elementos ya dados procedentes, sobre todo, de la modernidad heterodoxa y crítica, es decir, un cambio de dominante [...] o una reordenación de relaciones” (Lozano Mijares, 2007: 149). Hay un enlace muy fuerte con la narrativa de las décadas anteriores, pero al mismo tiempo un afán y un deseo de explotar caminos nuevos: como afirma Darío Villanueva, “es unánime la opinión de escritores, críticos e investigadores en el sentido de que la evolución estético-literaria de los últimos años se explica no por ese emblemático 1975, sino por procesos internos de índole artística gestados ya en los años sesenta” (Darío Villanueva, 1992: 4). La novela de la posmodernidad o bien inscribe los supuestos narrativos tradicionales para, luego, reconstruirlos y subvertirlos mediante la parodia y la hibridación irónica, o bien asume la imposibilidad de dichos supuestos y parte de otros nuevos. En cualquier caso, afirma Mainer, “nuestros escritores se observan en el espejo o se refugian en la literatura, seguramente a falta de mayores certezas” (Mainer, 1992: 47).

Con esta premisa, proponemos el estudio de dos novelas al parecer muy distintas, escritas por dos voces representativas de la narrativa española del siglo XXI: *Derrumbe*, de Ricardo Menéndez Salmón (1971-), publicada en 2008, y *Naturaleza casi muerta*, que Carme Riera (1948-) publica en 2011.

La comparación puede parecer peregrina, tratándose de dos novelistas tan distintos por edad, formación, procedencia y experiencias: Menéndez Salmón², joven escritor asturiano, empieza a publicar cuentos y novelas a finales de los años ‘90 y en los últimos años ha tenido un gran éxito de crítica y de público, con novelas escuetas, textos híbridos en los que sabe mezclar la dimensión narrativa de la ficción con la reflexión filosófica típica del ensayo; Carme Riera³, una de las voces más destacadas de la narrativa contemporánea en lengua catalana, empieza su carrera como escritora publicando su primera colección de cuentos en 1975 y sigue escribiendo sus obras en catalán y en castellano, mezclando la aproximación feminista y autorreflexiva a la crítica social.

² A pesar de su joven edad y de su breve recorrido literario, Ricardo Menéndez Salmón ha publicado varios cuentos y novelas, ya se ha visto galardonado en diferentes ocasiones y traducido a muchísimas lenguas: en su producción, destaca en particular la trilogía del mal, que aborda distintas formas del terror en nuestro tiempo, compuesta por *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008) y *El corrector* (2009). La presencia constante de temas, inquietudes, preocupaciones que tanto caracterizan su obra, al igual que la complejidad de la estructura narrativa y textual, ideada como territorio híbrido, mestizo, se encuentra también en sus últimas obras: *La luz es más antigua que el amor* (2010), *Medusa* (2012) y *Niños en el tiempo* (2014). Las obras de Ricardo Menéndez Salmón se han traducido al italiano y publicado por la editorial Marcos y Marcos.

³ Catedrática de literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Real Academia de la Lengua, Carme Riera es autora de una prolífica obra que se compone de cuentos, novelas, ensayos: estudiosa de José Agustín Goytisolo y de la Escuela de Barcelona, a los que dedicó importantes trabajos críticos, sus últimos libros de ensayos son *Cervantes, El Quijote y Barcelona* (2007) y *Azorín y el concepto de clásico* (2007). En sus obras de ficción, merece la pena destacar el interés por la historia y la presencia de temas que se relacionan con la búsqueda de la identidad, la crisis de lo personal y de la memoria. Ha recibido muchísimos premios a lo largo de su carrera y sus obras han sido traducidas a varias lenguas; en los últimos años Carme Riera ha optado por seguir escribiendo en catalán y por traducir al castellano ella misma sus obras.

Dos escritores tan distantes, pero al mismo tiempo tan comprometidos con su concepción de la escritura y de la literatura, con el papel del intelectual en la sociedad actual, objeto de observación y de crítica: por eso, un enfoque comparativo puede resultar interesante y muy sugerente para abrir nuevas líneas de indagación en las novelas de estos últimos años, ya que *Derrumbe* y *Naturaleza casi muerta* no comparten sólo una proximidad cronológica. Se trata de dos novelas negras, género del que sus autores se sirven para explotar sus posibilidades narrativas, deconstruyendo y subvirtiendo los supuestos narrativos tradicionales y superando la oposición entre compromiso y evasión⁴.

Las dos novelas comparten una representación de la sociedad contemporánea, marco, escenario de los hechos narrados, pero no sólo: al presentar la realidad en sus aspectos miméticos, describiendo un espacio novelesco verosímil en el que el lector puede dar un paseo encontrando las coordenadas de una realidad referencial que conoce muy bien, el mundo va a ser objeto de comentario y de reflexión existencial y social. A través de caminos narrativos distintos, las dos novelas nos ofrecen una clave de lectura compartida, donde se privilegia en un caso la aproximación psicológica y la reflexión filosófica (*Derrumbe*), en el otro la acción y las peripecias del enredo (*Naturaleza casi muerta*) para presentar una visión de la vida en forma de debate y de lucha. En la pluma de Ricardo Menéndez Salmón y de Carme Riera, el relato policiaco o de crimen, basado en la adaptación de los modelos foráneos a nuestro tiempo, se une a varios fenómenos: “el relativismo a nivel ontológico y epistemológico, la ironía, la parodia, la mezcla de elementos populares y cultos, la intertextualidad y la heterogeneidad” (Holloway, 1999: 19), un conjunto de rasgos que plantean el carácter movedido de la novela española en estos primeros años del siglo XXI, sin solución de continuidad con las últimas décadas del ‘900.

Dos ejemplos de novela negra que, afirma Perugini,

a lungo considerata genere minore, o peggio ancora sottogenere, e snobisticamente tenuta ai margini della letteratura, fin tanto che il prestigio guadagnato da autori internazionalmente noti come Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza o Arturo Pérez Revorte, e l'interesse di un crescente numero di studiosi non le hanno conferito un riconoscimento che, da parte sua, il pubblico non le ha mai lesinato. [...] Una produzione meno nota, la quale [...] nell'ambito della letteratura gialla, privilegia la descrizione del delitto su quella dell'indagine, focalizzando l'attenzione sul criminale anziché sul detective. (Perugini, 1996: 236)

Novela de pensamiento, *Derrumbe*; novela policial de corte más tradicional, *Naturaleza casi muerta*: en ambos casos, un tipo de narración en la que la presencia desbordante del mal se concretiza en varios crímenes contra la persona y nos dirige

⁴ Los estudios dedicados a la novela policial y a la novela negra en España son muchísimos (v. bibliografía seleccionada). Me limito a mencionar aquí en particular el ensayo de D. Manera, *Esordio in nero. Alle origini della narrativa poliziesca spagnola (1908-1916)*, muy sugerente para enfocar la novela española desde dos puntos de vista: por un lado, considerando las complejas relaciones entre la narrativa de finales del siglo XIX y la de la época contemporánea; por otro destacando las características de la novela europea en los siglos XIX y XX.

inevitablemente hacia la indagación en las causas, las motivaciones, los impulsos y las pasiones humanas, generadores de este tipo de acción. La búsqueda de la verdad se convierte en una investigación sobre el hombre, explorador del “caso” y al mismo tiempo de sí mismo⁵: como afirma Manera, “il noir [...] è una tonalità narrativa che esplora [...] le zone torbide dell’animo umano e di una società spietata e menzognera, la disperazione e la solitudine di contesti marginali, la violenza estrema, l’ambiguità della distinzione tra il bene e il male” (Manera, 2002: 8).

En *Derrumbe* y en *Naturaleza casi muerta*, los mecanismos constitutivos del texto se unen a una visión deformada del cuerpo y de la materia: el sujeto, centro de la realidad, es una entidad debilitada, descentrada, multiplicada y fragmentada, igual que su experiencia, y el cuerpo resulta fragmentado, roto, un conjunto de partes aisladas en las manos de asesinos violentos, carnífiles y a la vez víctimas en una sociedad caracterizada por el caos, el desorden y el individualismo. Y, peculiar de la novela negra, hay unas herramientas comunes, un territorio de indagación por donde empezar: el cuerpo es a la vez objeto de atención, de miradas y de observación; realidad sensible y sensitiva, que implica el empleo de los cinco sentidos para existir y para tener un sentido; objetivo de la violencia, del sadismo en algún caso. Hay incluso cuerpos desviados o anómalos, símbolos de la esquizofrenia actual o de los desvalores de nuestra sociedad, parte de una “naturaleza casi muerta” que intenta aguantar y que no se resigna, a pesar de todo.

Los mundos ficticios que Ricardo Menéndez Salmón y Carme Riera crean se convierten pues en paradigma de una época, la nuestra, en la que afasias, silencios, abismos, fragmentos y el azar constituyen un *puzzle*, un mosaico: la deformación corporal es individual, concreta, pero también colectiva, social, histórica, por ende universal, y es uno de los elementos que caracteriza la actualidad. Por eso, el novelista invita a su lector en un juego que se convierte en desafío: la posibilidad de encontrar un sentido a través del cuento y del lenguaje, real posibilidad hermenéutica con la que buscar una comunicación privilegiada con el lector, protagonista de estas dos novelas.

UNA NOVELA CORPÓREA: *DERRUMBE*

Como ya subrayan las reseñas de las obras de Ricardo Menéndez Salmón, y los pocos estudios críticos que se le han dedicado⁶, sus novelas guardan una semejanza estilística y temática insobornable. El tema que las resume es el mal como concepto gnoseológico y ontológico: las formas de identificar el mal; el problema para definir su sustancia, como ocurre, por ejemplo, en *Panóptico* y en *La ofensa*⁷. En toda su obra se

⁵ Cfr. el estudio que R. Petrilli dedica a la novela policial desde un punto de vista semiótico.

⁶ Cfr. en particular los estudios de Champeau, Florenchie, García, Vila, seleccionado en la bibliografía.

⁷ *Panóptico* es una novela ambientada en un difuso paraje centroeuropeo y nos presenta el enfrentamiento entre dos hombres solitarios, antagonistas en lo que se refiere al lugar que ocupan en el mundo pero hermanos por una trama de enfermedad, sueño y muerte. Las peripecias en la Casa de los Zurdos del mendigo Winter y su psiquiatra Westenra, siervo y señor enredados en una dialéctica confusa y a menudo cambiante, constituyen una invitación a reflexionar acerca de la tiranía ejercida

aprecia una querencia inevitable por estas dos cuestiones, significándolas desde diversas perspectivas, como si el autor necesitara acercarse a un animal peligroso, que exigiera rodeos y precauciones. En *Derrumbe*, Ricardo Menéndez Salmón vuelve a su tema favorito explotando las posibilidades que proceden de la novela negra: es el segundo episodio de la ‘trilogía del mal’, donde subyace un interrogante de naturaleza moral que lo emparenta con un tipo de ficción simbólica y de aliento reflexivo.

El texto se estructura en tres partes a modo de cuentos entrelazados: en la primera, *Mortenblau*, se narran los crímenes cometidos por un asesino en serie y la investigación subsiguiente de los policías en una pequeña ciudad, Promenadia. En este corte, la historia avanza sin tregua: una crueldad tras otra, en una espiral de sadismo imparable porque el asesino amplifica el dolor y la violencia hasta extremos irreales, trivializando la importancia de la vida humana y, en cierta manera, violando también la sustancia del alma de los protagonistas; concibe su necesidad de matar como un sistema defensivo, aparentemente aleatorio y falto de razón, donde la muerte y el terror golpean en cualquier momento. Por azar, una de sus víctimas será Mara, la mujer del policía Manila, que está investigando el caso: el asesino secuestra a Mara, que está embarazada; después del parto, la mata y se ocupa él mismo del crío. En la segunda parte de la novela, *El mundo bajo la caperuza del loco*, los protagonistas son los Arrancadores, un trío terrorista que comete ataques sanguinarios por la pura razón de hacerlo. La sociedad se convierte ahora en la coartada para liberar fuerzas internas que los arrebatan, y los llevan a cometer delitos sin vocación ideológica o reivindicativa: si la sociedad se derrumba, los Arrancadores quieren aportar su ayuda al derrumbe de un mundo que consideran insano y decrepito. En esta situación, encontramos un punto de vista privilegiado: el de Valdivia⁸, profesor de física, observador cercano a toda la trama, y a la vez ajeno. Primero, al padecer los efectos de los actos terroristas, y segundo, al hallarse expuesto y débil ante su hija Vera, la novia de uno de los Arrancadores, que se ha transformado, sin él darse cuenta, en una desconocida inteligente y cruel. Es un espectador del mundo y de su mundo, un testigo que descubre la culpabilidad y la maldad detrás de cada recodo. La relación entre Valdivia y Vera, y el vínculo que ésta tiene con los Arrancadores y otros personajes sórdidos, es un eje de comprensión, que articula la red que sostiene la trama. En la tercera parte, *Padres sin hijos*, la historia se dirige rápidamente hacia el desenlace, concluyendo los cabos que quedaron sueltos a lo largo de las páginas anteriores: el asesino decide él mismo su destino, entregándose a las autoridades; la hija de Valdivia construye su identidad sobre el recuerdo de los Arrancadores y Manila encuentra su función en la historia, completando un círculo que se inicia en la primera página y se cierra en la

sobre el individuo por quienes detentan ciertas formas de poder que, en palabras del propio autor, enmascaran siempre “la infección del utilitarismo”. *La ofensa*, la novela que abre la “trilogía del mal”, es la historia de Kurt Crüwell, un sastre alemán, testigo de la atrocidad nazi, razón por la que se vuelve insensible al dolor.

⁸ Es el nombre de uno de los protagonistas de la novela *Beltenebros* de A. Muñoz Molina: quizás un implícito homenaje a uno de los escritores más representativos de la novela española contemporánea.

última. Disfrazándose con una caperuza verde, se convierte en el verdugo de Mortenblau, el asesino, en un encuentro cara a cara hecho de luces y sombras, de miradas y de silencios, rotos por el ruido del disparo final. La deliberada impavidez de la voz narrativa, en un estilo conciso, logra transmitir una inquietante frialdad.

Esta breve sinopsis nos permite adentrarnos en el mundo de Promenadia, un topónimo que, afirma el mismo autor en una entrevista, “me acompaña desde hace tiempo, desde mis novelas asturianas. Me gusta la palabra y el hechizo del nombre, que se mantiene en diferentes textos donde nunca representa el mismo espacio, éste cambia pero el nombre permanece” (Corominas y Julián, 2008).

En Promenadia se mueven varios personajes, con sus acciones y sus pensamientos descarnados: el lector conoce al fetichista y caníbal asesino en serie, Mortenblau, a través de sus acciones y de sus pensamientos, pero sobre todo a través de las descripciones que los policías hacen de sus crímenes; a los jóvenes terroristas, estudiantes de filosofía, unos nihilistas que cometen un atentado terrorista inspirados por el asesino en serie⁹; a los policías, a Vera y su familia; entiende poco a poco cómo les afecta la violencia, qué les lleva a ejercerla, cómo se sienten cuando la ejercen. En este sentido, la reflexión sobre el mal se une a una serie de acciones violentas, brutales, que van a destruir y a derrumbar el mundo empezando por casos al parecer aislados: en la primera parte de la novela, los cuerpos de las víctimas de Mortenblau, descritos en sus pormenores, sinécdoques de temas como vida, muerte, paz, bien y mal; en la segunda parte, la destrucción violenta de un parque temático, Corporama, construido en los alrededores de Promenadia, y símbolo de la decadencia de la sociedad; en la tercera parte, la deformación y la anomalía que Valdivia descubre en la Casa de los Zurdos y los papeles de víctima y carníface como dos caras de una misma moneda.

Ya sabemos que los estudios críticos y metodológicos que se han ocupado de novela policial han identificado en la relación entre la “historia del crimen” y la “historia de la investigación” el eje estructural del género: Todorov, en particular, distingue entre novela de enigma, novela negra y novela de suspenso según la prevalencia de una o de otra “historia” (Todorov, 1995). En *Derrumbe*, Ricardo Menéndez Salmón se sirve de las características del *noir* para reflexionar sobre el mal y sus manifestaciones, privilegiando el crimen y por ende su “historia”: hallamos violencia, crímenes horribles descritos en sus pormenores, personajes amorales y, como telón de fondo en este tipo de representación, el cuerpo y su empleo, sus anomalías, su deformación, con una matización distinta a lo largo del texto.

La deformación corporal estructura la primera parte de la novela: un caso tras otro, desfilan delante de nuestros ojos los horrores cometidos por Mortenblau, que siempre deja un zapato de la víctima anterior al lado del cadáver siguiente. El lector ve

⁹ En una entrevista, el mismo autor afirma: “Me inspiré en los jóvenes nihilistas rusos de la segunda mitad del siglo XIX, hombres cultos y preparados que desafiaron las viejas tradiciones en nombre del progreso. Se puede pensar en Albert Camus y los asesinos dignos, que luchan contra la injusticia y la impostura” (Corominas y Julián, 2008).

las acciones de Mortenblau, que siguen una tras otras *in crescendo*: su violencia, su locura en realizar el crimen, como leemos en el *incipit* del texto:

Disparó y la cabeza rebotó y vio cómo los ojos se nutrían por última vez de un sorbo de luz y cómo luego se iban tiñiendo de sombras – sombras en las que pudo ver su propio reflejo con el brazo aún extendido – y cómo finalmente se apagaban igual que una estrella lejana que parpadea con inusitada fuerza antes de extinguirse para siempre concentrando en ese último brillo todo lo que un día fue: su esplendor, su mérito, su excelencia: la sombría y asombrada evidencia de haber sentido, de haber gozado, de haber reído: de haber sido. Luego se acercó al hombre y lo rodeó y olió su sangre fresca y se llevó a la boca un rastro de huesos y de cuero cabelludo. (Menéndez Salmón, 2008: 13)

Estos primeros capítulos se fundan en la alternancia entre el frenético y furioso ritmo de acciones violentas y crueles y las pausas de las descripciones hechas por los policías, que se encuentran, a su pesar, en la escena del crimen, en “la habitación del diablo” (Menéndez Salmón, 2008: 15), como afirma Manila. Y en esta alternancia entre acción y descripción, se insertan los comentarios y los pensamientos de Manila tanto como policía cuanto como hombre y como padre: “El día que vine al mundo – dijo Manila – mi madre parió dos gemelos: yo y mi miedo” (Menéndez Salmón, 2008: 43) dice al observar una de las escenas del crimen; y añade: “lo escribió Hobbes, un filósofo inglés, hace cuatrocientos años” (Menéndez Salmón, 2008: 43).

Su punto de vista filtra la realidad y su mente se convierte en el centro de irradiación de emociones, sentimientos, miedos: el mundo es un conjunto de fragmentos emotivos que la interioridad de Manila selecciona y le devuelve al lector. Todo lo que pasa es el fruto de su percepción: Manila es el personaje central en esta primera parte, determinante en las últimas páginas de la novela, que, como veremos, se cierra con una estructura circular. La descripción de los cuerpos profanados se une a la del cuerpo de su mujer Mara, embarazada, o de su hija: el cuerpo es materia y vehículo de ideas, sentimientos, emociones, como nos muestran estos ejemplos:

Tumbado sobre la espalda, mientras en el techo una lámpara en forma de pelícano de papel se movía sin estrépito, [Manila] se durmió arrullado por el calor de aquel voluminoso recipiente que a su lado atesoraba dos corazones. (Menéndez Salmón, 2008: 18)

Manila tocó el vientre pulido como una esfera y aproximó el oído. Escuchó ruido de cañerías, gemidos e incluso una risa sofocada.

- Se ha reído - dijo.

- Los fetos no ríen, mi amor - respondió su mujer.

Follaron casi sin tocarse, con mimo, sin audacia, como viejos amantes o como lesbianas. No sudaron. [...] Mientras preparaba el afeitado, Manila observó los estragos de la edad en la piel de su mujer. Aquella piel tantas veces compartida. Rozada. Sobada. Mordida. Arañada. Piel que había peleado junta sobre su musgo, tierra baldía, ceniza, arenales, sábanas de raso. [...] Su cuerpo desnudo doblándose como papel de dibujo ante el pábilo de una llama; su cuerpo tembloroso, herido, nesciente, maduro; su cuerpo que había sido madre, que había nutrido, que pasaría algún día del otro lado, que acaso recordaría a Manila cierta noche remota como aquel que fue junto a él, bajo él, en él, sobre él; su exacto reflejo, su doble, su sosia, la forma irresoluble de ese acertijo que llaman *vida*. (Menéndez Salmón, 2008: 24-26)

Manila sintió que en su corazón la angustia y la devoción se daban la mano. Que amaba a su hija con una medida más allá de la cordura. Que todo lo daría por ella y que todo lo perdería si ella le faltara. Que existía un mundo dentro del mundo y que llevaba el nombre de su pequeña. (Menéndez Salmón, 2008: 38)

Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo corpóreo es una dimensión con un doble sentido: el de la vida, que Mara encarna con su embarazo, vivido por su hombre como un deseo ancestral, una vuelta a los orígenes:

Manila pensó en el vientre de su mujer. En el calor que haría allí dentro. Se vio nadando el líquido amniótico, como un salmón en busca de sus orígenes, hacia atrás en el curso del tiempo: veloz, armónico, suicida. [...] “Aquí se trata del Mal”, pensó Manila. “Estamos tratando del Mal, con mayúscula. Una de las palabras más cortas; uno de los viajes más largos”. (Menéndez Salmón, 008: 33-34)

Un sentido de muerte enmarca las acciones del asesino, Mortenblau, fuente de horror y violencia:

Con el tercer *jab* de izquierda el hombre reculó un poco, como si le picara la nariz, así que él abrió su defensa francesa, inspiró a fondo, contempló su perfil en el espejo de cuerpo entero del sótano y, armando su diestra a la altura de una mandíbula, sacó un directo al plexo solar que derrumbó al hombre de su soga sin estrépito. [...] Se incorporó y le propinó una patada en la zona intercostal. El hombre se desmoronó sin ruido, pero su cabeza, al golpear contra el terrazo del sótano, sonó como un golpe de machete al abrir una sandía. [...] Se sacó la polla estirándose la piel del prepucio. Con la polla en la mano, caminó hacia el hombre y orinó entre sus piernas. [...] Sirviéndose de una pinza impregnada en éter, introdujo bajo la lengua del cadáver el homenaje de una mariposa viva. (Menéndez Salmón, 2008: 35-36)

Y hay que añadir algo más. La maldad del culpable, Mortenblau, desencadena en él el afán de matar con una violencia cada vez más increíble: por eso, primero mata a su madre:

entró en la casa de su madre, [...] la mató sin ruido, pero también sin prisa. La mató con mimo, sin codicia, buscándose en sus ojos, mientras ella aceptaba sus manos al cuello como una bestia acepta a una garrapata. [...] No la mutiló; no la vejó; no pensó en devorar sus orejas ni su lengua o en arrancarle el cabello. (Menéndez Salmón, 2008: 50-51)

Luego, una mujer embarazada, que ve en un autobús y con la que empieza a hablar: por casualidad, es Mara, su última víctima, a la que le devora la placenta tras dar la luz. Ese “monstruo” (Menéndez Salmón, 2008: 32), “alguien excepcional” (Menéndez Salmón, 2008: 32), “un hombre lógico. Perversamente lógico” (Menéndez Salmón, 2008: 33), en las palabras de los policías que trabajan en el caso, ve en Mara “una remota posibilidad, acaso la última, de convertirse en un hombre cuerdo, vinculado a una realidad tangible. Una posibilidad levantada sobre la ferocidad, el hurto, la muerte en vida, cierto, pero aun así erigida sobre una disciplina secreta e íntima, llena de encanto” (Menéndez Salmón, 2008: 64): estos son sus pensamientos.

Su punto de vista se alterna pues con el de Manila, en esta primera parte de la novela, y esta misma alternancia vuelve a caracterizar las últimas páginas. En esta estructura circular, el papel del lector es esencial porque la temática criminal constituye el punto de arranque del proceso de investigación que lleva a cabo: aunque no tenga que resolver ningún misterio, su interés y su curiosidad son fundamentales para reanudar los hilos de una telaraña hecha de núcleos narrativos en apariencia sin enlaces. Pero no hay sólo curiosidad y suspense, sino sobre todo empatía con el investigador y su familia, con su destino: el lector sigue las investigaciones de Manila y sobre todo comparte con él miedos y angustias, sufrimientos y temores:

Manila estudió las nueve fotografías extendidas como naipes macabros. Seis hombres y tres mujeres. Ancianos, de mediana edad, jóvenes, un adolescente. Gordos y flacos. Feos y una hermosa puta. Altos, bajos, de complexión atlética, de biotipo leptosómico. [...] Un diorama de posibilidades. Una ruleta rusa. Azar. La necesidad del azar. El destino entendido como necesidad. La vida asumida como destino. La urdimbre de la vida. [...] El instrumental del horror era amplísimo: navajas para rasurar el vello púbico, corbatas para estrangular, una Star del calibre 9, un bote de ácido para desfigurar un rostro. (Menéndez Salmón, 2008: 28)

Sólo el lector puede tener y guardar todos los elementos para entender e intuir qué va a ocurrir: “En la cama, tras la cena, ella le contó la aventura del autobús con el chino y con el hombre. – Pasé mucho miedo – dijo –. Sobre todo cuando me tocó el vientre –. Esa noche Manila soñó que se ahogaba dentro de la matriz de su mujer” (Menéndez Salmón, 2008: 28).

Al final de la primera parte, Manila tiene que identificar al cadáver de su mujer:

había pensado mucho en ella durante las últimas horas. Sin embargo, paradójicamente, había perdido su cara. Incapaz de recordar sus rasgos, como si hiciera veinte años que no la veía, el rostro de su mujer se había perdido en algún oscuro trayecto durante aquellos terribles noventa días. Recordaba su voz, su piel, todos y cada uno de sus olores [...] pero su cara era un borrón, una mancha de tinta, una errata que hacía ininteligible el pasado. Entonces tuvo miedo. (Menéndez Salmón, 2008: 63)

Lo primero que pierde es la imagen de la cara de la mujer: sin ella, el tiempo adquiere otra dimensión, los recuerdos le devuelven otros elementos corpóreos pero la cara desaparece de su memoria y de su interioridad.

Las preguntas que esta primera parte nos deja son muchísimas: el sentido del mal; la línea de demarcación entre bien y mal; hasta dónde puede llegar la sinrazón, la locura, el horror. La relación entre la deformación del cuerpo y de la materia, la búsqueda del sentido de la experiencia y el miedo nunca desaparecen a lo largo de estos capítulos: deformaciones y anomalías corporales contribuyen a la creación de una atmósfera lóbrega, en un ambiente urbano degradado en el que el sufrimiento es parte integrante de la dimensión humana.

La segunda parte de la novela comporta un cambio: la deformación corporal se convierte en una forma de denuncia y de crítica social, representada por Corporama y el Hermafrodita. Como siempre ocurre en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón, hay una peculiar y estrecha relación entre las vivencias individuales y las colectivas,

entre lo privado y lo íntimo de los personajes y su esfera pública, entre la historia y la Historia. En este caso, ya que la novela se desarrolla en los primeros años de nuestro siglo:

la euforia del año 2000, una euforia que bien pronto se mostró vana e incluso absurda, regaló, todo a lo ancho y a lo largo del globo, un nutrido abanico de parques temáticos que celebraban la plasticidad de la cultura y la versatilidad del talento humano. De pronto, fue como si al hombre le asaltara una prisa demoníaca por parcelar la realidad y procurar gigantescos resúmenes a propósito de su acervo estético, su dominio de la naturaleza y sus conquistas técnicas. [...] CORPORAMA había nacido en Berlín durante el verano del año 2003 para celebrar al cuerpo humano en todas y cada una de sus manifestaciones. Su clon viajó a Promenadia dos años más tarde para invadir no sólo el espacio vital de la ciudad, sino las conversaciones, las convicciones y, cómo no, los sueños de sus habitantes. En realidad, CORPORAMA era el Soma o Corpódromo, vulgarmente conocido como el Hermafrodita, una figura construida en parafina, plástico y vidrio que reproducía el cuerpo, mitad varón, mitad hembra, de un *Homo sapiens* que tumbado medía 2.200 metros de largo desde la planta de los pies a la punta del cráneo y 2.000 metros de envergadura con los brazos en cruz. (Menéndez Salmón, 2008: 69-71)

El cuerpo sigue desempeñando un papel peculiar: aquí, irónicamente, se convierte en objeto al que homenajear, celebrar, para aludir a un mundo de desvalores, a la cultura de la mentira, el simulacro y la imagen, a la búsqueda desesperada de un sentido para la propia existencia y a las consecuencias en el desarrollo del individuo. Pero al excesivo Hermafrodita de Corporama, que vigila desde su altura sobre Promenadia, su vida y sus costumbres, le corresponde un hermafrodita en carne y hueso, descrito por el punto de vista de Valdivia en la segunda y en la tercera parte de la novela: “de pronto descubrió a aquel chaval saliendo del agua. Nunca lo había visto antes. Impresionante. Adonis redivivo. Un digno competidor de la mitad masculina del Hermafrodita” (Menéndez Salmón, 2008: 87). La deformación del cuerpo se presenta delante de nuestros ojos sin ambages: el chaval descrito presenta un cuerpo perfecto en la parte superior, pero no tiene piernas y por eso “una náusea agotó por dentro los observadores. Igual que una estatua incompleta, el muchacho se apoyó en la pequeña plataforma mientras un socorrista se acercaba con dos prótesis de plástico” (Menéndez Salmón, 2008: 88).

Volvemos a encontrar al chaval en la Casa de los Zurdos, un mundo al revés en el que se mueven personajes que Valdivia descubre poco a poco siguiendo a su hija Vera: un lugar de perversión sexual y de obscenidades al que Valdivia llega a su pesar, comprendiendo que “el ojo era más rápido que el oído porque ya estaba dentro y preferiría no haber visto nunca aquello” (Menéndez Salmón, 2008: 162).

Para entender qué hace su hija en su tiempo libre, quiénes son sus amigos, Valdivia se encuentra, sin darse cuenta, bajando hacia el infierno y su mirada recoge imágenes desconcertantes:

Preferiría no haber visto a la muchacha rubia depositando una maleta con grilletos y consoladores de látex sobre una mesa; preferiría no haber visto la deslumbrante belleza del joven nadador tullido que se acariciaba unos genitales enormes; preferiría no haber visto los seis ojos de mujer vueltos hacia su sexo, ebrios de pura paz, viviendo en el reposo absoluto de la dejación

física, de la suspensión mental, de la abolición del tiempo y del espacio; preferiría no haber visto la cámara en el techo filmando aquel pasaje pornográfico, mientras giraba con esa lentitud [...]. Preferiría no haber visto la cuádruple desnudez, lánguida y acariciante, con que el mutilado y las mujeres se obsequiaban desde el blando estupor de los yacentes. (Menéndez Salmón, 2008: 162)

Cuerpos deformados o anómalos son parte de una atmósfera apocalíptica, metáfora de la profanación de un espacio y de un tiempo, de una civilización en apariencia sin esperanza, que ha perdido cualquier tipo de coordenada, empezando por las temporales. Y en este caos, en el desorden del mundo, la estructura circular y cerrada de la novela parece ser la única solución: el desenlace de *Derrumbe* es una precisa coincidencia textual con el *incipit*:

Así que Manila disparó y la cabeza rebotó y vio cómo los ojos se nutrían por última vez de un sorbo de luz y cómo luego se iban tiñendo de sombras – sombras en las que pudo ver su propio reflejo con el brazo aún extendido – y cómo finalmente se apagaban igual que una estrella lejana que parpadea con inusitada fuerza antes de extinguirse para siempre concentrando en ese último brillo todo lo que un día fue: su esplendor, su mérito, su excelencia: la sombrosa y asombrada evidencia de haber sentido, de haber gozado, de haber reído: de haber sido. (Menéndez Salmón, 2008: 189)

Se cierra con estas palabras una parábola actual: la del hombre en su afán y en su búsqueda de un sentido, de unos valores, del amor. Una búsqueda que parece frustrada, dejándonos en la amargura de una humanidad que es a la vez víctima y carníface, síntesis del bien y del mal, de la vida y de la muerte, de la razón y de la locura.

En un juego de espejos en el que la realidad se representa a través de los puntos de vista de Manila, de Mortenblau, de los Arrancadores y de Valdivia, Ricardo Menéndez Salmón intenta despertar un temor en el lector: temor que procede de la incertidumbre del destino de los protagonistas, pero sobre todo de una atmósfera presente a lo largo de la novela. En *Derrumbe* el autor confiere nueva forma a toda una serie de dicotomías bien conocidas en torno a los principios del bien y del mal, del orden y del desorden, utilizando los ingredientes típicos de la novela negra: por un lado, desaparece la oposición entre criminal, víctima e investigador; por otro, la relación entre la historia del crimen y la historia de la investigación encuentra una textura original en la que curiosidad y suspense proceden juntos, pero sobre todo en la que las emociones de los personajes son los elementos más importantes, que el lector puede compartir hasta identificarse con ellos.

CUERPOS Y CRÍMENES EN NATURALEZA CASI MUERTA

Encontrar la verdad a través de la ficción es uno de los retos con el que Carme Riera construye desde siempre un mundo novelesco que tiene una relación muy estrecha con la realidad: es lo que pasa, por ejemplo, en *Dins el darrer blau* (*En el último azul*), novela histórica, galardonada en 1995 con el Premio Nacional de Literatura, en la que la autora trata de recrear cómo vivieron y murieron los criptojudíos

mallorquines del siglo XVII. En un mundo en el que se entrecruzan inquisidores, aristócratas, comerciantes, campesinos, bandoleros o mujeres venales, en Mallorca, entre los años 1687 y 1691, un grupo de judíos conversos mallorquines, temiendo ser detenidos por la Inquisición, deciden embarcarse rumbo a tierras de libertad; el mal tiempo frustra su huida, son apresados y, finalmente, treinta y siete de ellos condenados a la hoguera. La novela no es un caso aislado en la producción de la escritora: si consideramos la obra de Carme Riera en su conjunto, una constante de su creación es la idea de la literatura, hecha de palabras, como “ejercicio de seducción por parte de quien escribe para lograr que quien lee entre en el juego de espejos y reflejos, simulacros y enmascaramientos que es la escritura” (Cotoner Cerdó 2011: 11). La autora invita al lector a jugar con ella a través de la ironía, ya que “la ironía requiere siempre la complicidad de quien está al otro lado del texto [...]. Esconde siempre [...] una crítica, que pone en evidencia aspectos de la sociedad que rechaza nuestro yo” (Cotoner Cerdó 2011: 16). Es ésta una de las líneas de investigación con la que leer *Naturaleza casi muerta*, primera incursión de la novelista en el género de la novela negra: veremos cómo las descripciones de los cadáveres y el enfoque detenido en unos pormenores de los cuerpos de las víctimas van a ser indicios fundamentales no sólo para resolver el caso, sino sobre todo para proponer una reflexión actual sobre el sentido de la existencia.

Empecemos por un hecho de crónica: en noviembre de 2007 el estudiante Erasmus Romain Lannuzel, alumno de la Universidad Autónoma de Barcelona, desapareció misteriosamente sin dejar rastro¹⁰. El hecho, todavía no esclarecido, da pie a la novela: el estudiante rumano Costantinu Iliescu desaparece; su novia, la estudiante italiana Laura Cremona, y dos de sus compañeros Erasmus, Domenica Arrigo y Marcel Bru, denuncian los hechos y empiezan las indagaciones de la policía que, como las autoridades universitarias, en un primer momento creen que Iliescu se haya marchado voluntariamente. Sin embargo, pronto tendrán que cambiar de opinión: desaparece Laura Cremona; al encontrar su cadáver en el campus de la Autónoma, los acontecimientos empiezan a tener un ritmo rápido, evidenciando que algo terrible, oscuro y macabro está pasando en la universidad. El equipo de policías, entre los que destaca la subinspectora Manuela Vázquez, se ve obligado a iniciar una exhaustiva investigación en la que las pistas falsas y los posibles sospechosos se multiplican: después de Laura, otras víctimas serán Domenica, Marcel e incluso uno de los profesores, Carles Bellpuig. Respetando las características de la novela negra, hay un *crescendo* ya en el ritmo narrativo, ya en la atmósfera de *suspense* creada por la autora: el miedo y la inseguridad en la que se mueven estudiantes y profesores crece poco a poco, con las consecuentes sospechas y desconfianza hacia quienquiera; todo esto en el marco de la ocupación de la Universidad por parte de los estudiantes en defensa de

¹⁰ En una entrevista, la autora afirma: “– Era un chico guapísimo, inteligente, encantador –, asegura la autora. – Ese hecho nos dejó a todos absolutamente traumatizados. Su familia, sobre todo, su madre, insiste en que no olvidemos a su hijo –, comenta la escritora mallorquina, muy contenta porque el caso se ha vuelto a reabrir hace poco, debido quizá a esta novela” (Espinosa, 2012).

sus derechos, de sus libertades y en contra del Estado y de los cortes ministeriales. La pesquisa de la inspectora llega a descubrir la verdad y el culpable: en el desenlace de la novela, dudas y miedos se disuelven y el orden parece restablecido. Parece, por supuesto, ya que el horror y la tragedia no se pueden borrar:

Aún le parecía oír, en este mismo despacho, las voces jóvenes, airada la de Laura Cremona, como un breve piar de pájaro la de Domenica Arrigo. La más insolente, la del pobre Bru, que tan mal le caía... Y otra vez se puso en el lugar de las madres y los padres de las Erasmus y notó un nudo en el estómago y, por unos instantes, pensó en la suerte que tenía. A su hija no le había ocurrido nada malo. [...] Finalmente la universidad podía respirar tranquila porque no habría más crímenes. Ahora ya no cabía ninguna duda. [...] En el maletero de su coche aparecieron los zapatos desde cuyos altísimos tacones Laura pensaba que habría de comerse el mundo. (Riera, 2011: 283)

El campus de la Autónoma, descrito en sus pormenores en las primeras páginas de la novela, no sólo es el escenario en el que se desarrolla la trama: la facultad de Filosofía y Letras, donde transcurre gran parte de la novela, es la real protagonista, personaje colectivo hecho de estudiantes que ocupan aulas y de profesores, objeto de observación a lo largo del texto, pero sobre todo objetivo de crítica.

Ya hemos dicho que la novela presenta los rasgos tradicionales de la novela policial, al que se unen los de la novela negra: el nombre de la inspectora, Manuela Vázquez, es un explícito homenaje a Manuel Vázquez Montalbán, maestro en este tipo de escritura, junto con Eduardo Mendoza. Su personalidad se descubre poco a poco a lo largo de la investigación a través de sus acciones, pero sobre todo a través de sus palabras y pensamientos:

Todo eso lo iba rumiando Manuela Vázquez. Usaba el verbo ‘rumiar’, y no ‘pensar’, porque le gustaba más. Incluso aconsejaba a los agentes jóvenes que estaban bajo sus órdenes que imitaran a las vacas y que aún fueran más allá. “Las vacas, como rumiantes, mastican dos veces lo que han engullido. Nosotros lo tenemos que hacer tantas veces cuanto sea necesario, hasta estar bien seguros de que lo que digerimos es lo acertado”, solía decir. [...] Le interesaba conocer de manera directa los mecanismos del comportamiento humano y, por más imprevisible o infrecuente que éste fuera, buscar el porqué. “Cualquier acción – aseguraba –, incluso el peor de los crímenes, tiene una justificación. Por muy equivocada, inmoral o contar natura que sea. Los actos gratuitos no existen – defendía –, siempre hay una causa que nos permite entender y rechazar, por supuesto, las razones del asesino”. (Riera, 2011: 82).

Como ya hemos visto en *Derrumbe*, la descripción pormenorizada de los cuerpos de las víctimas nos da la idea de la violencia y del horror, presenta los rasgos de la muerte: en *Naturaleza casi muerta* la escena del crimen se nos ofrece delante de nuestros ojos a través del punto de vista del personaje que, por azar y a su pesar, descubre el cadáver. Su mirada, sus sentimientos y emociones configuran la escena, como ocurre con el descubrimiento del primer cadáver:

En la mañana del viernes, un jubilado que paseaba con su perro por el camino que cruza el bosque, [...] hizo un macabro descubrimiento. [...] Por la hendidura, cubierta por unas bolsas de desperdicios reventadas, probablemente mordida por ratas o alimañas, asomaba una mano que

supuso femenina porque en el dedo corazón llevaba un gran anillo. [...] Tenía las piernas dobladas, en postura casi fetal, y las medias deshilachadas. [...] La bellissima cara de Laura viva, de piel clara, de una luminosidad cautivadora, se había transformado, a causa de la intemperie y de la putrefacción natural de la carne, en un rostro obscuro que ya no le pertenecía. Era propiedad particular y exclusiva de la muerte, igual que el resto de sus miembros, salvo un pedazo del pabellón de la oreja izquierda, que, más que arrancada por un asesino sádico, parecía mordida por alguna alimaña. [...] Alrededor del cuello aún conservaba la bufanda con la que probablemente la habían estrangulado. (Riera, 2011: 109)

Los cuerpos, objetos de la violencia y de la maldad del asesino, son la materia, la realidad tangible sobre la que enfurecerse, incluso con sadismo: las víctimas muestran el dolor y el sufrimiento que padecieron antes de morir, que la mirada del personaje devuelve al lector. Como en *Derrumbe*, una incursión en el reino de la muerte:

Ante el cuerpo de Domenica Arrigo, la subinspectora Manuela Vázquez tuvo que hacer un gran esfuerzo para tragarse las lágrimas. [...] Domenica yacía de costado, despeinada, el cuerpo cubierto por un edredón, del que sobresalía un brazo y una parte del hombro derecho. Tenía la boca abierta, la cara tumefacta y unas manchas de coloración sanguínea alrededor de los párpados. Con los ojos abiertos, nublado el globo ocular y la lengua fuera, el rostro de Domenica producía pavor y en nada se parecía al de Domenica viva, sonriente y armonioso. [...] Debajo de la lengua de la víctima sobresalían unas escamitas de plástico negro. (Riera, 2011: 151-152-153)

Lo que vio la hizo retroceder horrorizada, gritando de espanto. Bellpuig, con una enorme herida sobre el hueso frontal, tenía medio cuerpo sobre la mesa y la cabeza caída junto al teclado del ordenador. Alrededor del cuello, su asesino le había atado la corbata con un nudo. Al parecer no había muerto estrangulado sino del golpe que la había propinado. La sangre salpicaba la pantalla del ordenador, por la que iban pasando imágenes de cuadros. En la palma de la mano derecha, abierta sobre unos folios, junto a unos libros apilados, el asesino había dejado una mosca de plástico, grande y asquerosa, negra, con las alas grises y los ojillos rojos. (Riera, 2011: 199)

Por el estado del cuerpo, el inspector dedujo que debía de hacer por lo menos tres o cuatro días que se estaba descomponiendo en aquella postura humillante. Tal vez el asesino le había sorprendido mientras hacía sus necesidades o quién sabe si le había obligado a bajarse pantalones y calzoncillos y a sentarse en la taza antes de pegarle el golpe mortal con un objeto contundente, ¿un martillo, unas tenazas?, abriéndole la cabeza y dejando al descubierto la masa encefálica. [...] La cara del chico estaba muy desfigurada. (Riera, 2011: 225-226)

Con los cadáveres, se encuentran objetos-bichos, simbólicos: un ratón, un escarabajo, una mosca, una cucaracha. Objetos que evocan una atmósfera esperpéntica y que están presentes en los cuadros de Zurbarán y de Flegel, comentados – como veremos – en el capítulo tres por uno de los personajes, el profesor Bellpuig, y en el cuarenta y uno, a través del powerpoint de Bellpuig, que Manuela Vázquez incluye en el expediente de los crímenes de la Autónoma.

¿Por qué estos objetos? ¿Cuál es su sentido? Son éstas una de las preguntas con las que se desarrolla la investigación de Manuela Vázquez y, por ende, la historia de esta investigación, uno de los ejes de la novela. El lector, en cambio, ya tiene todos los elementos para contestar y resolver el caso gracias a unos detalles diseminados a lo largo del texto.

Para enfocar lo peculiar de la novela, hay que detenerse en el título: “Naturaleza casi muerta” es el título de una conferencia que el profesor Bellpuig está preparando comparando los bodegones de Zurbarán y los de Flegel. En uno de los primeros capítulos de la novela, asistimos a una de las clases del profesor, que comenta algunas pinturas:

– Flegel no es demasiado conocido, pese a haber pintado un centenar de bodegones de una extraordinaria belleza realista – les decía, mientras iba proyectando los cuadros del pintor – que junto a las frutas, las flores, las frascas de vino o los pescados que todavía parecen peces, hay un elemento perturbador, un insecto, un bicho más bien repugnante y no por casualidad. Si Flegel los introduce es porque quiere advertirnos de su significado. Comparen estas naturalezas casi muertas de Flegel con las de Zurbarán. [...] Ya verán como la pintura española no siempre es más realista que la europea. En cuanto al tema de las *vanitas*, si visitan el Museo del Prado, cosa muy recomendable, busquen el cuadro de Pieter van Steenwyck... (Riera, 2011: 31)

El comentario del profesor Bellpuig establece una relación entre esos cuadros y el tema de *lavanitas*: “Calló de repente, ¿a quién podía interesar la cuestión de las *vanitas*? Símbolos de lo efímero, evidencia del constante asedio de la muerte si ninguno de aquellos chicos y chicas había percibido aún la dentellada voraz del tiempo. Les miró con envidia.” (Riera, 2011: p. 31). En las páginas iniciales de la novela, estas palabras pasan desapercibidas y sólo a lo largo de la lectura, una mirada atenta, cómplice, curiosa guarda estos detalles en su memoria para entender lo que está pasando, captar todos los indicios y llegar a resolver el caso antes que la policía. En la estructura del texto y en el desarrollo del enredo, Carme Riera no deja nada al azar: no olvidemos que en este momento de la diégesis, las autoridades académicas y los policías están convencidos de que al estudiante desaparecido no le ha ocurrido nada, sino que se ha marchado voluntariamente. Pronto van a descubrir que se trata de un “crimen ritual” (Riera, 2011: p. 155) y sólo al final de la obra la subinspectora Manuela Vázquez entiende que hay una muy peculiar relación entre los crímenes y los cuadros de naturaleza muerta de Flegel. El lector, en cambio, ya ha podido coleccionar varios detalles para entender quién es el culpable desde los primeros capítulos: es el típico caso de cooperación entre autor y lector, cuya curiosidad se mantiene hasta el desenlace de la novela, para comprobar que no se ha equivocado y que sus intuiciones son correctas. Gracias al lector, la urdimbre tiene un sentido y en las últimas páginas el lector encuentra las pruebas de su intuición:

Cuando la subinspectora conectó el ordenador de Bellpuig, en la pantalla apareció un cuadro con unos melocotones. Era un bodegón que creyó haber visto precisamente allí, salpicado de sangre, cuando entró en el despacho del profesor con Rosario. Junto a los melocotones avanzaba una cucaracha negra. [...] Siguió mirando por si encontraba más cuadros. [...] Se trataba de cuatro bodegones de Zurbarán. [...] Los miró con atención. En el primero, junto a un cuenco lleno de frutos secos, aparecía un ratón asqueroso. En el segundo, por un mantel sobre el que había platos con comidas se paseaba un escarabajo enorme. En el tercero, una repugnante mosca se había posado sobre una hogaza de pan. El ratón, el escarabajo, la mosca... Eran los bichos encontrados en los cadáveres, igual que la cucaracha negra. (Riera, 2011: 237-238)

Elementos inquietantes, “un elemento mortífero” (Riera, 2011: 269) nos permiten desplazar nuestra atención hacia algo nuevo: los cuadros de Flegel reflexionan sobre la *vanitas* y el paso del tiempo, tema disfrazado en esta novela pero protagonista de la ficción en forma problemática, con toda su complejidad lingüística, narrativa, existencial y social.

Desde un punto de vista simplemente narrativo, el tiempo y la escansión temporal marcan el ritmo de la novela; como en una crónica, hechos y fechas se relacionan constantemente y la narración procede empezando por la mención de las fechas:

Los padres de Laura Cremona [...] habían anunciado su llegada el martes día 2 de diciembre, a las tres de la tarde, en el vuelo de Alitalia. (Riera, 2011: 47)

El miércoles 3 de diciembre todos los periódicos catalanes informaron de la desaparición de Laura Cremona. (Riera, 2011: 65)

A las tres y media de la tarde del jueves 4 de diciembre, en la facultad de Letras comenzaba una asamblea a la que, contrariamente a su costumbre, asistieron los Erasmus que todavía permanecían en Bellaterra. (Riera, 2011: 71)

Alrededor de las 15.45 del jueves 4 de diciembre, Rosario Hurtado hizo dos llamadas de parte de Manuela Vázquez. (Riera, 2011: 75)

A las doce del mediodía del viernes, un equipo de agentes de la policía científica, vestidos como si tuvieran que pilotar una nave especial, con monos blancos, mascarillas y guantes de látex, continuaba recogiendo muestras en el lugar donde había aparecido el cadáver. (Riera, 2011: p. 115)

Eran las 8.23 del domingo 7 de diciembre cuando desde la centralita pasaron la llamada del jefe de seguridad de la Autónoma a la subinspectora, que acababa de entrar en su despacho. (Riera, 2011: 148)

El tiempo narrativo, que las fechas concretizan, adquiere una dimensión existencial gracias a los comentarios sobre el paso del tiempo y lo trágico que la facultad de Letras está viviendo. Nos encontramos ante una visión conflictiva que procede del antagonismo entre vida y muerte, Eros y Tanathos: en este conflicto, la crueldad del hombre que se erige en dueño de su misma especie parece vencer, en un camino de imperfección que caracteriza la conducta de la sociedad de nuestro tiempo. El bicho que el asesino deja con el cadáver contribuye a la creación de una atmósfera deformada, esperpéntica: misterio y miedo se unen a la calculada manipulación informativa por parte del narrador que, como hemos visto, le permite al lector entender la solución del caso antes del desenlace de la novela.

Hay que fijarse pues en las estrategias de fragmentación y retardación con las que se construyen la intriga, empezando por la inicial difidencia de los policías hacia el caso para llegar a las clásicas falsas pistas y falsos sospechosos. El frágil equilibrio entre cantidad y calidad de información revelada, tiempos y espacios narrativos, descripciones y digresiones concurren a la difusión, en la novela, de lo que Porter define como “suspense of fear” y “suspense of an unanswered questions” (Porter, 1981: 28): estudiantes y profesores, las autoridades académicas, “padres sin hijos”, los

policías son partes de un cuerpo único, un personaje coral que vive, a su pesar, como natural y como testigo de un mundo hecho de miedo, de horror y de terror, en el que la violencia se ha convertido en una forma con la que apoderarse de la vida y de su sentido. La intriga policíaca no es pues un fin en sí mismo, sino una estrategia narrativa para dar voz a afanes e inquietudes típicos de la naturaleza humana: espejo de la realidad, de la vida, de nuestra condición, con esta novela Carme Riera recrea el mundo estableciendo una cooperación entre crónica, imaginación y lenguaje. Desde esta relación, intenta celebrar la lucha con el olvido por un sujeto plural, un nosotros, lugar de la dominación de la palabra y del sentido de la experiencia, dos fenómenos humanos más fuertes que la muerte.

FICCIONES DE LA SOMBRA

En los mundos de *Derrumbe* y de *Naturaleza casi muerta* encontramos rasgos grotescos: la crueldad y la violencia infligidas a cuerpos inocentes son temas criminales, objeto de reflexión y observación, pero sobre todo metáfora y símbolo, paradigma de nuestra existencia. La pérdida de lo real causa la necesidad de realismo: típica de la episteme posmoderna es una “amargura lúcida” (Lozano Mijares, 2007: 216), protagonista de novelas del desencanto que la literatura permite gracias a la posibilidad de convertir en un símbolo universal una anécdota privada. Es lo que nos comunican *Derrumbe* y *Naturaleza casi muerta*, dos novelas negras que otorgan al cuerpo un significado existencial y social, individual y colectivo.

El cuerpo, imagen de lo transitorio, lo fugaz, lo fragmentario, es deformado, roto, caracterizado por dispersión y disgregación, a pesar de los esfuerzos de los policías que tienen que resolver el caso y que, por ende, tienen que conocer, entender y sintetizar para restablecer el orden: desde este punto de vista, la novela negra se nos ofrece como una forma de escritura que representa la complejidad de la episteme posmoderna, mostrando un mundo que es como un rompecabezas, sin certezas y sin sentido. Y la conciencia de fragmentación y desvanecimiento tiene su correlato en las técnicas y en las estructuras narrativas: en la pluma de Ricardo Menéndez Salmón y de Carme Riera, el texto se convierte en imagen de un mundo que carece de un proyecto único y que es irreductible a una tendencia clara y uniforme, pero en el que el escritor puede dejar una huella inconfundible gracias al lenguaje y a las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, RAMÓN (1996): “El comercio en la literatura: un difícil matrimonio”, *Ínsula*, n. 589-590, pp. 5-7.
- BERTOLO, CONSTANTINO (1996): “Novela y público”, en Tyras, George (ed.): *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble: Université Stendhal (CERHIUS).
- CARA, GIOVANNI (2003): “Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo”, *Artifara*, n. 2 (<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/navigazione.asp>).
- CESERANI, REMO (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE; CARCELÉN, JEAN-FRANÇOIS; TYRAS, GEORGES; VALLS, FERNANDO (editores) (2011): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- COLMEIRO, JOSÉ (1994): “Códigos narrativos de la novela policíaca”, en Fernández Roca, José Angel; Gómez Blanco, Carlos J.; Paz Gago, José María (coord.): *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992, Vol. 2, pp. 115-126.
- COLMEIRO, JOSÉ (1994): *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos.
- COROMINAS I JULIÁN, JORDI (2008): “Ricardo Menéndez Salmón ‘El horror se ha disuelto en lo cotidiano de la cultura de la náusea y del exceso’, entrevista”, *Literaturas.com* (<http://www.literaturas.com/v010/sec0807/entrevistas/entrevistas-03.html>).
- COTONER CERDÓ, LUISA (2011): “Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera”, *Tejuelo*, n. 10, pp. 10-28.
- ECO, UMBERTO (1979): *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ESPINOSA, MANÉ (2012): “Carme Riera debuta con *Naturaleza casi muerta* en el género policíaco”, *La Vanguardia*, 15 de junio del 2015 (<http://www.lavanguardia.com/cultura/20120203/54248644358/carme-riera-debuta-naturaleza-casi-muerta-genero-policiaico.html>).
- FLORENCHIE, AMÉLIE; TOUTON, Isabelle (2011): *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea, (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCIA, MARIE-THÉRÈSE (2012): “Ricardo Menéndez Salmón”, en Noyaret, Natalie (ed.): *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (II)*, Bern: Peter Lang, pp. 383-404.
- HOLLOWAY, VANCE (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española contemporánea (1967-1995)*, Caracas: Fundamentos.
- INGENSCHAY, DIETER; NEUSCHAFER, HANS-JÖRG (1997): *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona: Lumen.
- LOZANO MIJARES, M. DEL PILAR (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros.
- MAINER, José-Carlos (1992): “1985-1990: Cinco años más”, en Amell, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 15-51.
- MANERA, DANILO (2002): *Esordio in Nero. Alle origini della narrativa poliziesca spagnola (1908-1916)*, Cesena: Collana di studi ispanici e relazioni culturali tra l'Italia e i paesi di lingua spagnola.
- MENÉNDEZ SALMÓN, RICARDO (2008): *Derrumbe*, Barcelona: Seix-Barral.
- MONTEJO GURRUCHAGA, LUCÍA (2002): *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED.

- MORALES VILLENA, GREGORIO (1985): "Narrativa española última. La narrativa de la transubstanciación", *Ínsula*, n. 464-465, p. 13.
- NAVAJAS, GONZALO (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Ediciones del Mall.
- PAREDES NÚÑEZ, JUAN (1989): *La novela policiaca española*, Granada: Universidad de Granada.
- PERUGINI, Carla (1996): "Una antimística contemporánea: la novela negra", en VV. AA.: *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, Roma: Bulzoni, pp. 235-246,
- PETRILLI, RAFFAELLA (2004): *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del giallo*, Troina: Città aperta Edizioni.
- PORTER, DENNIS (1981): *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven: Yale University Press.
- RIERA, CARME (2010): *Naturaleza casi muerta*, Madrid: Prisa ediciones.
- SENABRE, RICARDO (1995): "La novela española, hacia el año 2000", *Letras de Deusto*, n. 66, pp. 23-38.
- SILVESTRI, LAURA (1996): *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Roma: Bulzoni.
- SOBEJANO, GONZALO (2003): *Novela española contemporánea*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- TODOROV, TZVETAN (1995): "Tipología del romanzo poliziesco", en Todorov, Tzvetan: *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano: Bompiani.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1989): "Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España", en Paredes Núñez, Juan: *La novela policiaca española*, Granada: Universidad de Granada, pp. 49-62.
- VILA, JEAN (2001): "La génération des fils. Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain", en Bussière-Perrin, Annie (coord.): *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture (1975-2000)*, Tome II, Montpellier, Université Paul-Valéry, Editions du CERS, pp. 197-235.
- VILLANUEVA, DARÍO (1992): "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema", in Rico, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, pp. 3-42.