

**EN CAMINO, EXPLORANDO FORMAS DE SUPERVIVENCIA.  
TRAYECTOS DE SALVACIÓN O ANIQUILAMIENTOS EN LA  
NARRATIVA DE**

**IVÁN REPILA Y RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN \***

*UDC 821.134.2.09-31 Repila I.*

*821.134.2.09-31 Menendez Salmon R.*

**Giuseppe Gatti Riccardi**

Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma, Italia /

Universitatea de Vest – Timisoara, Rumanía

**Resumen.** *Dos aspectos parecen marcar formal y temáticamente la literatura actual escrita en español: a) la presencia del viaje, bien como argumento textual, bien como parte del proceso creativo; b) la afirmación de una literatura, cuya forma se moldea en el momento en que la voz (o las voces) encargada(s) del relato se enfrenta(n) al desafío psíquico de representar situaciones de violencia radical, inexpresable. A la luz de lo anterior, se impone reflexionar acerca de cuáles estrategias expositivas puede adoptar el artista (aquí, el escritor) para transmitir lo inexpresable y qué tipo de viaje por el horror deben cumplir sus personajes en el plano diegético para que lo no-decible pueda decirse. Nuestra lectura de dos novelas españolas publicadas en la segunda década del siglo XXI (El niño que robó el caballo de Atila, 2017, de Iván Repila; Medusa, 2012, de Ricardo Menéndez Salmón) pretende comprender qué ocurre cuando la reflexión literaria sobre las manifestaciones extremas de la violencia opta por seguir caminos metafóricos y/o se propone representar la existencia del personaje ficcional como una experiencia de “tránsito” por la violencia de la Historia, planteando, asimismo, unas inquietudes acerca de las formas que adoptan los discursos encargados de la representación del Mal.*

**Palabras clave:** *Iván Repila, El niño que robó el caballo de Atila, Ricardo Menéndez Salmón, Medusa, viaje como camino de supervivencia.*

---

Submitted December 12, 2022; Accepted October 19, 2023

**Corresponding author:** Giuseppe Gatti Riccardi

Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma

E-mail: [giuseppe\\_gatti@hotmail.com](mailto:giuseppe_gatti@hotmail.com)

\* *Este artículo forma parte de una investigación relacionada con el proyecto Erasmus+ KA220 Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age (2021-1-SI01-KA220-HED-000023037).*

*A través de los mudos silencios cogen  
un sendero inclinado, empinado, oscuro,  
lleno de negras tinieblas.  
Y no estaban lejos del límite de la  
tierra de arriba.  
(Ovidio, Metamorfosis, libro X)*

#### 1. A MANERA DE INTRODUCCIÓN: RECORRER LOS SENDEROS DEL MAL... Y SABER DECIRLO

En la prosa de ficción en lengua española, dos son los aspectos que con más evidencia parecen marcar –tanto formal como temáticamente– la producción narrativa de las dos últimas décadas: por un lado, se aprecia la presencia –cada día más patente en las obras artísticas de la contemporaneidad occidental– del desplazamiento, no sólo como argumento de la diégesis, sino también convirtiendo el movimiento en el espacio en parte del proceso creativo. La atención por el desplazamiento según el vector espacial es, de hecho, un rasgo decisivo a la hora de constatar el pasaje epocal que ha transferido al *espacio* aquella centralidad que detentaba el *tiempo* en el campo de los estudios filosóficos y literarios. Así Emanuela Fornari – retomando a Michel Foucault– resume el *spatial turn* de la contemporaneidad: “Lo crucial del espacio a los fines de la comprensión de nuestro presente es afirmado por Foucault [...] en términos de una despedida de la hegemonía de la dimensión temporal” (Fornari 2014, 9).

El segundo rasgo paradigmático de la prosa reciente en español remite a la afirmación de un tipo de literatura, cuya forma se moldea en el momento en que la voz (o las voces) encargada(s) del relato se enfrenta(n) al desafío psíquico de representar situaciones de violencia radical, inexpresable.

En lo que se refiere al primer punto, Nicolas Bourriaud en su ensayo *Radicante*, señala con acierto cómo el movimiento –“viaje” en el sentido más amplio del término– parece estar “omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas) o su iconografía (espacios vírgenes, junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador)” (Bourriaud 2009, 124). Al referirse al impacto sobre formas, iconografía y métodos, el filósofo francés pone de relieve cómo el imaginario del viaje es el producto, tanto de los procesos actuales de globalización, como de las dinámicas de democratización del turismo, al tiempo que pone el acento en una de las paradojas que afectan la manera en que los artistas logran dar cuenta de los espacios físicos en los que se encuentran viviendo (o que recorren); señala Bourriaud, en efecto, que la obsesión actual del viaje en el imaginario artístico contemporáneo se da “en el momento de la desaparición de cualquier *Terra incógnita* de la superficie del globo: ¿cómo ser explorador de un mundo desde ahora dividido en zonas por los satélites y del que cada milímetro se encuentra registrado en un catastro?” (Bourriaud 2009, 124).

A esta primera pregunta –relacionada con los motivos que justifican el viaje (el conocimiento del mundo) y con el imaginario que lo acompaña (la experiencia del viaje como exploración)– se suma una reflexión que conecta con el segundo punto mencionado: si es cierto que existe (y se va difundiendo cada vez más) un tipo de literatura que adquiere forma a medida que la voz encargada del relato se confronta con el reto psíquico de representar situaciones de violencia extrema, cabría preguntarse –en primer lugar– qué estrategias puede adoptar el artista (en este caso, el escritor) para transmitir lo inexpresable,

y –sobre todo– qué tipo de viaje por el horror deben cumplir sus personajes en el plano de la diégesis para que lo no-decible pueda decirse.

En su estudio “Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas”, Francisca Noguerol Jiménez analiza las distintas estrategias de las que los narradores contemporáneos se sirven para denunciar lo “irrepresentable” de la violencia, e identifica en tales narraciones una “poética del tajo”, que considera la más indicada para poner al descubierto las grietas psíquicas que marcan las subjetividades individuales en el momento en que deben enfrentarse a condiciones extremas de brutalidad. Noguerol Jiménez destaca, en particular, las tres siguientes estrategias clave en el ejercicio de exposición ficcional de lo irrepresentable: una primera sería la presencia de un narrador *traperero* (lo que la autora ejemplifica a través de la novela *Insensatez*, 2004, de Horacio Castellanos Moya, y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, 2011, de Patricio Pron); una segunda estrategia vendría a ser el recurso al palimpsesto dinámico (lo que se aprecia en la novela *Delirio*, 2004, de Laura Restrepo, y *Cuadrante las Planas*, 2010), de Willy Uribe; finalmente, la tercera podría considerarse la escritura forense, cuyo uso se hace manifiesto sobre todo en novelas como *Laguna* (2018), de Álvaro Bisama, y *Dicen* (2019), de Susana Sánchez Aríns <sup>1</sup>.

En todos los textos mencionados, es posible apreciar unas huellas producidas por el trauma: rastros que Noguerol Jiménez define como “los trazos –escrituras– y trazas –revelaciones– de traumas que han provocado *forclusiones* psíquicas, entendiendo por este concepto –de acuerdo con Jacques Lacan– el mecanismo que opera en un individuo cuando éste rechaza un significante fundamental en su existencia, al que expulsa de su universo simbólico” (2022a, 112). En lo literario, el resultado de este mecanismo es la adopción de una forma de escribir lo indecible, que se apoya en el rastreo y el uso de la documentación objetiva disponible (o existente) sobre los hechos traumáticos. En otros términos, se afirma la presencia de un narrador *antólogo-traperero*, o sea, una figura que se encarga de relatar por escrito lo ocurrido, a partir de un viaje de inmersión en archivos, fotos, recortes de diarios, un conjunto de materiales diversos, ligados al horror de una Historia fuertemente traumática. Este sujeto, verdadero recolector de desechos, se encarga de efectuar un buceo “en los documentos excluidos de la historia –fotografías, recortes de periódico, informes desclasificados, requerimientos burocráticos– para recuperar lo sucedido” (Noguerol Jiménez 2022a, 114). El producto de la búsqueda de ese escriba –entregado a la tarea de rescatar los signos de una violencia que se ha querido olvidar– es la construcción de un texto híbrido que se tambalea entre el género policial (no deja de ser un “investigador” que busca donde los otros ya no quieren cavar) y la docuficción, aun evidenciándose rasgos del *New Historicism*. En suma, el narrador *antólogo-traperero* cumple un viaje de exploración que lo conduce a acceder a documentos, carpetas, expedientes y archivos ocultos durante tiempo y/u olvidados, lo que le permite “reconocerse como individuo y destraba[r] los silencios que asolan a su comunidad. Así, en su condición de ‘chatarrero de datos’, ‘*flâneur* entre quincalla’, se revelará como voz especialmente adecuada para dar cuenta de lo sucedido” (Noguerol Jiménez 2022a, 114).

Ahora bien, nuestro propósito en las páginas que siguen, reside en analizar qué formas narrativas y qué tipología de inquietudes éticas puede adoptar la reflexión literaria cuando

<sup>1</sup> Para un análisis detallado de las tres estrategias (presencia de un narrador *traperero*; uso del palimpsesto dinámico; escritura forense) se remite al ensayo de Francisca Noguerol Jiménez “Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas”, publicado en 2022 en *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, a cura de Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon, Berlín, Peter Lang.

se encamina por el sendero de la representación de manifestaciones extremas de violencia. Se intentará demostrar, en particular, que los dos textos que confirman nuestro *corpus* (dos novelas españolas de la segunda década del siglo XXI: *El niño que robó el caballo de Atila*, 2017, de Iván Repila<sup>2</sup>, y *Medusa*, 2012, de Ricardo Menéndez Salmón<sup>3</sup>) optan por:

1) seguir caminos metafóricos en que la experiencia de la lucha por la supervivencia es un recorrido existencial –el primer texto–;

2) representar la existencia del antihéroe ficcional como una experiencia, consciente pero impune, de “tránsito” por la violencia de la Historia –el segundo–.

Para ambas novelas es viable proponer la definición de “espacios textuales liminales”, por presentar los dos textos las características fronterizas que se resumen a continuación:

a) En el texto de Menéndez-Salmón se pueden vislumbrar elementos del viaje-pesquisa que cumple el narrador *antólogo-trapero*; en particular, se verá cómo las dos voces encargadas de relatar las andanzas vivenciales y artísticas del protagonista, Prohaska, proponen al lector un ejercicio doble de recolección de datos. Por un lado, se aprecia un ejercicio de recuperación de informaciones acerca de la trayectoria vital y artística del personaje ficcional; tales elementos biográficos son investigados –en el plano de la diégesis– por un estudioso sin nombre que hurga en viejos archivos rescatados del olvido. Por otro lado, la segunda “voz que cuenta” es la de un amigo y biógrafo del mismo Prohaska: se trata de una voz contemporánea a los hechos que ofrece al lector datos socio-históricos que funcionan como un marco donde colocar las andanzas de Prohaska “dentro” de la Historia trágica del siglo XX.

b) Si bien ninguno de los dos autores adopta “el desplazamiento como modo de producción” (Bourriaud, 2009: 126), ambos obligan a sus personajes a vivir una experiencia de movimiento por una geografía física concreta. En un caso, se trata de una geografía extensa, casi un rastreo geopolítico por el mapa continental europeo del siglo XX que cumple el antihéroe de Menéndez-Salmón. Es, en cambio, una geografía mínima, claustrofóbica, en el caso de los dos protagonistas de Repila, que se ven obligados a recorrer y conocer un espacio reducido, oscuro y clausurado, donde vivir una suerte de *Bildungsroman* extremo, dirigido al conocimiento del yo como único y último medio posible para la supervivencia.

c) A la experiencia de reconocimiento del territorio, se suma –en *El niño que robó el caballo de Atila*– una representación del viaje como metáfora: el que emprenden los dos protagonistas puede leerse como un posible “camino de supervivencia”, una alegoría de la vida humana. No se trata tanto de aludir al “camino recorrido” o al “tramo que el ser

<sup>2</sup> Iván Repila (Bilbao, 1978) es escritor y editor; en su actividad como gestor cultural ha sido socio fundador de la editorial Masmédula Ediciones, especializada en poesía contemporánea. Se ha dedicado, en particular, a la ficción extensa, siendo autor de las novelas *Una comedia canalla* (2012), *El niño que robó el caballo de Atila* (2013), *Prólogo para una guerra* (2017) y *El aliado* (2019).

<sup>3</sup> Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971) se ha licenciado en Filosofía por la Universidad de Oviedo. Ha recibido el Premio a la Excelencia Artística del Gobierno de Baviera en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg. En su trayectoria bibliográfica el género novela es el más frecuentado a partir del año 1999, cuando publica *La filosofía en invierno*. Siguen *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003), *La noche feroz* (2006), *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008), *El corrector* (2009), *La luz es más antigua que el amor* (2010, Premio Cálamo “Otra mirada”), *Medusa* (2012), *Niños en el tiempo* (2014, Premio Las Américas), *El Sistema* (2016, Premio Biblioteca Breve), *No entres dócilmente en esa noche quieta* (2020) y *Horda* (2021). En cuanto a su producción como autor de cuentos, se señalan los volúmenes siguientes: *Los desposeídos* (1997), *Los caballos azules* (2005, Premios Juan Rulfo y de la Crítica de Asturias) y *Gritar* (2007), a los que hay que sumar los poemarios *La soledad del grumete* (1998), *Konstantino Kavafis vierte lágrimas arcádicas* (2001) y el guión teatral *Las apoloías de Sócrates* (1999).

humano aún tiene por delante” –donde se sugieren, en términos simbólicos, perspectivas futuras y/o hechos pasados–, sino de leer la experiencia de los dos como un trayecto existencial, ligado a los discursos de representación del Mal y enfrentamiento al mismo. Una reflexión parecida en su esencia se aprecia en *Medusa*, donde el trayecto vital del protagonista puede leerse como una reflexión sobre el grado de percepción del horror absoluto y como una gran pregunta acerca del grado en que es posible su descripción por imágenes, desde una perspectiva éticamente aséptica.

d) En ambas novelas, en suma, se hace hincapié en las formas posibles de relación que pueden establecerse entre el sujeto y el espacio, en los términos de una confrontación del cuerpo y de la consciencia con el Mal absoluto; este desafío remite a la lucha del yo –como cuerpo insertado en el mundo– que intenta oponerse o atestiguar lo abominable. Así lo sugiere Giacomo Marramao: “Después de la larga persistencia de la herencia anti-espacial de filosofías de la historia marcadas por el modelo de la primacía del tiempo, el espacio parece tomar su venganza, por imponerse como condición de posibilidad y factor constitutivo de nuestra acción y de nuestro concreto, corporal *estar-en-el-mundo*” (Marramao 2014, 16).

## 2. EL NIÑO QUE ROBÓ EL CABALLO DE ATILA:

### INTENTOS DE RESCATE IDENTITARIO DE LOS MONSTRUOS AL MARGEN

La crítica literaria que se ha encargado de estudiar la estructura conceptual de la novela de Repila, ha identificado en ella una gran fuerza metafórica, que surge de un entramado temático deliberadamente sencillo, a la manera de las mejores “fábulas para adultos”, que encierran, sin embargo, una reflexión honda sobre la condición del ser humano. La anécdota textual es delgada: dos hermanos, cuyos nombres desconocemos y que son apodados simplemente el Grande y el Pequeño, han sido encerrados en un pozo en el medio de un bosque (lugar anónimo, no antropizado: un espacio hostil, cerrado, y frío, rodeado de grandes lagos y cadenas de montañas), sin que –al principio– se hagan explícitas las causas por las que los dos jóvenes estén padeciendo ese castigo. A lo largo del desarrollo novelesco, se describe la lucha de ambos por salir del agujero y se representan de forma estremecedora sus intentos de alimentarse de lo poco que proveen las paredes húmedas y arcillosas de la prisión de tierra en la que han sido encarcelados. Incluso, la misma agua que beben es un líquido intragable, con sabor a tierra: gotas de lodo que mantienen constante la humedad del fondo y las paredes, a siete metros de profundidad (la estructura en forma piramidal del pozo, base ancha y hueco de salida estrecho, les impide a los rayos del sol alcanzar el fondo).

La perpetuación del horror diario vivido por dos personajes menores de edad da lugar a una primera serie de reflexiones introductorias: en primer lugar, la adopción de la mirada infanto-juvenil en la novela coloca el relato de Repila en el amplio y variado marco de la producción narrativa peninsular contemporánea, centrada en la representación del universo infantil, donde destacan –limitadamente a los nacidos a partir de la década del ‘70– los nombres de Mercedes Cebrián (1971), Kiko Mata (1971), Jesús Carrasco (1972), Andrés Barba (1975), Alberto Olmos (1975), Lara Moreno (1978) o Elvira Navarro (1978). Todos autores que se preocupan por “tratar en sus ficciones la infancia, sea la propia, sea la de algún *alter ego*, sea la de un personaje, cuya mirada de niño filtra la visión del mundo al enfrentarse con algunas experiencias iniciáticas. Estas pueden ser la muerte [...], el erotismo y la identidad sexual [...], la frustración de expectativas [...] o los conflictos con los progenitores” (Morán Rodríguez 2019, 22-23).

De forma paralela a la experiencia iniciática y traumática de enfrentarse a una probable muerte, se comprueba –en el texto de *Repila*– una marcada condición de despersonalización de los dos protagonistas: se trata de *yoes* líricos, cuya falta de individualización subjetiva parece remitir a una cierta característica idiosincrásica de la narrativa contemporánea en español, marcada por la despersonalización de los personajes, quienes viven “experiencias que arrancan al sujeto de sí mismo [...]. De allí que en esos textos deambulen sujetos espectrales, que se definen por una levedad extendida y una suerte de vaciamiento y despersonalización radical” (Garramuño 2009, 36). *Repila* construye, en efecto, dos sujetos ficcionales que se vuelven modelos de una ausencia constitutiva: “tipos fijos” vaciados de identidad, como consecuencia de una violencia que los de-subjetiviza<sup>4</sup>.

La posibilidad de supervivencia de los dos menores depende de distintos elementos: en primer lugar, del vigor del Grande –quien cada día va entrenándose físicamente para que sus músculos lleguen a tener la fuerza y la flexibilidad suficientes para lanzar fuera del hoyo a su hermano quien, a su vez, trata de comer lo menos posible para mantenerse liviano. La expulsión del Pequeño –metáfora de la emersión del “espacio del castigo”– adquiere los rasgos de un posible, anhelado, viaje de salvación. Se aprecia, en esta dinámica, un primer elemento esencial que se relaciona con el grado de asunción de responsabilidad que cada sujeto se otorga a sí mismo. El punto de arranque es la reflexión que plantea Jean Baudrillard en un ensayo ya canónico, *La transparencia del mal*, donde el filósofo francés sostiene que

vivimos en una cultura que tiende a arrojar sobre cada uno de nosotros la responsabilidad de su propia vida. La responsabilidad moral heredada de la tradición cristiana se ha reforzado [...] para hacer asumir a cada cual la totalidad de sus condiciones de vida. Esto equivale a una extradición del otro, que se ha vuelto absolutamente inútil en la gestión programática de la existencia, ya que todo contribuye a la autarquía de la célula individual (Baudrillard 1991, 176).

A partir de la noción de “extradición del otro”, la novela de *Repila* plantea una reflexión inversa acerca de la responsabilidad de la vida subjetiva: si según Baudrillard el ser humano está obligado a soportar –sobre sí y a solas– ese tipo de responsabilidad, considerada por el filósofo francés como una utopía sin fundamento, es necesario evitar que el hombre se convierta en esclavo de su identidad, su voluntad y su responsabilidad, pues eso significaría tener que controlar todos “los circuitos del mundo que se cruzan en sus genes, en sus nervios, en sus pensamientos. Servidumbre increíble. Mucho más humano es depositar nuestra suerte, nuestro deseo, nuestra voluntad en manos de alguien” (Baudrillard 1991, 176). Ahora bien, en el texto de *Repila*, a partir de la comprobación de que la vida de cada uno de los dos “se juega” en el otro, la posible salvación depende también del ingenio de ambos para conseguir algo comestible en el fondo cenagoso del agujero en el que viven: una tarea que remite simbólicamente a valores esenciales como la solidaridad y la negación de la extradición del otro (negación que pasa, precisamente, por la comprensión cabal de

---

<sup>4</sup> Es interesante observar cómo la dinámica de despersonalización del sujeto que se describe en la novela se acompaña –en la diégesis– de una suerte de eco constante de lo ya dicho, eco que parece multiplicar los sonidos y alimenta, así, la sensación de desorientación del yo; señala este aspecto Marine Leblanc al constatar cómo “Iván *Repila* repite muchas de sus estructuras narrativas, lo que produce un efecto de repetición o eco. En un lugar como el pozo, esta noción de eco es interesante porque cada vez tenemos la impresión que todo lo que dicen los personajes y el narrador se repercute sobre las paredes del pozo” (Leblanc 2017, 17).

que solo la colaboración entre los dos puede alimentar la esperanza de acabar con su encierro).

En última instancia, el desafío de los dos protagonistas reside en alcanzar el conocimiento de una *Terra incógnita* para el que no se necesita desplazamiento alguno: un conocimiento alejado de la obsesión por el movimiento desligado de la idea de exploración científico-colonizadora, donde no importan trayectos, expediciones o mapas. Por el contrario, hace falta un “camino de aprendizaje” entendido como un conjunto de actitudes, o métodos, que remiten a las tareas del antropólogo, del arqueólogo, del explorador, pero, sobre todo, del sociólogo. No es casual que, en las condiciones extremas en las que los dos niños se encuentran, la supervivencia dependa –en primer lugar– del equilibrio psicológico que logren mantener y que deberá permitirles sobreponerse a la tentación de la antropofagia: “uno de los hermanos se esfuerza en apartar de su cabeza la idea latente del canibalismo. Los minutos resbalan sobre ellos como si el pozo fuera un patio de estatuas abandonadas en el sótano de la madre tierra” (Repila 2013, 81). De nuevo, la condición de fábula alegórica del texto, se hace patente en la relación entre la experiencia vivencial de los dos niños y ciertas condiciones universales de penuria, puesto que el autor logra asociar la condición famélica de los dos cautivos a los comportamientos humanos ante una sequía, caso en que se asoma “la idea del canibalismo debido a la falta de comida y, también, la desesperación” (Leblanc 2017, 28).

Colocar *El niño que él robó el caballo de Atila* en el escenario de la producción narrativa en español de las dos últimas décadas, significa poner de manifiesto cómo los escritores actuales –ante la constatación de la degradación de los lazos existenciales en la sociedad contemporánea– suelen proponer una literatura marcada “por el malestar, interesada por difundir los microrrelatos de los *vencidos* y acabar con el preocupante consenso sobre el estado de las cosas en que vivimos. [...] Surgen títulos [que] se han decantado por representar lo irrepresentable. En ellos triunfan modos oblicuos de expresión como la sátira y el grotesco, la reivindicación de géneros populares [...]” (Noguerol Jiménez 2022b, 2). La alusión, tanto a los “relatos de los vencidos”, como a la reivindicación de géneros populares, es funcional a nuestro estudio, pues coloca la novela de Repila en el marco de aquellos relatos donde el mensaje simbólico-ético (la lucha del “condenado” y la necesidad de la “solidaridad para la supervivencia”) debe interpretarse a la luz de una lectura *modélica* y *fabulística* del texto. Así como ocurre en géneros populares tradicionales (pensemos en el teatro de Lope de Vega), el equilibrio inicial se rompe con la irrupción dramática de un poder injusto que se ejerce sobre los “héroes”, siendo el atropello cometido por la figura malvada la fuerza que actúa como manifestación del destino.

En otros términos, se sugiere una interpretación que pone en primer lugar el poder simbólico del castigo y su conversión en un viaje iniciático, en el que las vivencias de los dos niños y sus esfuerzos para sobrevivir (desenlace posible solo a través de la ayuda mutua), puede volverse un llamado universal a privilegiar la colaboración y la mutua confianza entre seres humanos, aun cuando éstos han padecido un desplazamiento lateral radical: es decir, han sido expulsados por alguna forma de poder que los ha condenado a volverse invisibles, a desaparecer, como indeseados y/o reos. La lucha por la supervivencia que llevan a cabo los dos cuerpos indeseados se abre, así, a varias lecturas. En una primera instancia, podría interpretarse el llamado de Repila como el resultado de la comprobación por parte del autor de un estado de disgregación de la “lealtad social”, tal como sugiere Reinaldo Laddaga: “No es que las formas de la pertenencia familiar, de la afiliación profesional o de la ciudadanía que la modernidad había situado en el centro de la vida social

[hoy en día] desaparezcan, sino que se vuelven menos capaces de capturar las trayectorias crecientemente individualizadas en colectividades crecientemente pluralizadas” (Laddaga 2010, 50). Frente a la evidencia de la disgregación creciente del sentido de pertenencia familiar y –en un nivel más abarcador– ante el desmantelamiento de las distintas formas de afiliación socio-afectiva en el mundo contemporáneo, la lucha de los dos jóvenes se convertiría en un acto transgresor, porque plantearía una forma de sublevación: los dos estarían negociando significados de resistencia paradigmáticos de los marginales, de los *anormales* aislados por la violencia de la comunidad sociopolítica. Los esfuerzos de los hermanos adquieren, así, los rasgos de reacciones antes un sistema ideológico-político que los condena de antemano; son sujetos que el *centro* ha condenado a muerte y se vuelven *monstruos* ante el *nomos* que los sanciona. Resisten en tanto que “la experiencia límite de lo monstruoso activa la voluntad de supervivencia y contribuye a estrechar los lazos comunitarios, impulsando la reflexión y catalizando, quizás, formas nuevas de conciencia social. Por ello, se ha dicho que lo monstruoso es un *shifter*, un dispositivo para abrir y cerrar las compuertas del sentido” (Moraña 2017, 406).

De este modo, en la novela-fábula de Repila lo que “conduce” al surgimiento del *hipertexto* (o sea, recuperando la definición que ofrece Vicente Luis Mora, un texto preocupado por poder ser entendido en cualquier parte del globo), no es tanto la desarticulación del localismo geocultural de los espacios narrativos, sino su concepción alegórica radical. Los dos niños, desterrados del contexto social por un dispositivo de poder, que es al mismo tiempo político e ideológico (la madre cruel, como resignificación simbólica de un Mal que procede de arriba), se vuelven *monstruos*: no provocan en la estructura social terror, ansiedad, miedo o deseos inconfesables, pero se vuelven subjetividades que incorporan un alto grado de rebeldía, puesto que el monstruo es quien

concita la positividad de lo alternativo, lo que sublevándose contra el *statu quo* permite visibilizar sus infamias y sus contradicciones, y potenciar las ideas de resistencia y cambio social. Por eso, el monstruo es vulnerable: porque constituye un constructo experimental, inacabado, una teatralización precaria y efímera de las fuerzas en lucha en el terreno movedizo de lo social y de lo político (Moraña 2017, 405–406).

La vulnerabilidad del monstruo y la carga alegórica de la fábula se aprecian, en particular, en la traslación de la condición de angustia, casi metafísica, desde la subjetividad individual (los dos pequeños) hasta la colectividad social (el hombre como género humano): este pasaje se hace evidente en el momento en que los percances subjetivos que los dos niños experimentan, encerrados en el pozo, encuentran su aplicación a la vida de todo ser humano expuesto a una condición de peligro extremo: “Pasadas ya más de cinco semanas en el pozo, el insomnio es solo otra de las rutinas en el pequeño y ridículo perímetro de su vida. Es común a todos los hombres, piensa, perder la capacidad de dormir cuando su mundo está congestionado. Por eso las revoluciones de los pueblos heridos, como las plagas, tienen lugar de noche” (Repila 2013, 69). De nuevo, se abre la posibilidad de una lectura dúplice del texto: por una parte, se potencia la condición de “transferibilidad” de la reflexión del Pequeño de la dimensión individual a la colectiva, incidiendo en la extensión metafórica de las reacciones de todo ser humano ante la violencia y la injusticia. Por otra parte, la alusión textual explícita a “las revoluciones de los pueblos heridos” vuelve a conectar con la idea del *monstruo* como dispositivo político, estético e ideológico que deconstruye paradigmas y que, desde su lugar de desplazado, visibiliza la crítica a los escenarios dominantes.

En su condición de ser vulnerable, el niño-monstruo debe emprender la tarea de “buscarse a sí mismo”, es decir, debe adquirir la consciencia de la necesidad de buscar un sentido a la existencia en la oscuridad (una oscuridad que es real, la del pozo, y metafórica, la de la crueldad materna, responsable del encierro). Giorgio Agamben, en su breve ensayo *Che cos'è il contemporaneo*, presenta al hombre del siglo XXI como un ser humano que – para encontrar su ruta en una actualidad tan convulsionada– debe mantener bien fija la mirada en su propio presente (en este caso, un presente traumático), con el objetivo de centrar su atención, no tanto en las luces, sino en la oscuridad; sólo ese ejercicio puede ayudarlo a comprender en su esencia el mundo contemporáneo, más allá del deslumbramiento fugaz y cegador que proporcionan las luces. Sostiene Agamben que el hombre capaz de comprender su propio momento, debe comprender que percibir esta oscuridad “no es una forma de inercia o de pasividad, mas implica una actividad y una habilidad particulares, que, en nuestro caso, equivaldrían a neutralizar las luces que proceden de nuestra época para descubrir sus tinieblas, su oscuridad especial, que sin embargo no puede separarse de las luces” (Agamben 2008, 13-14).

En el plano diegético, no es casual que, encerrados en un hoyo oscuro y húmedo, los dos niños se vean forzados a tener que buscar un sentido a la existencia a la que han sido condenados en la oscuridad: obligados a volverse conocedores de “actividades y habilidades particulares”, reflexionan –en una suerte de lúcido delirio– acerca de los efectos sobre el ser humano provocadas por las distintas formas de cautiverio prolongado. Se trata de inquietudes que remiten al análisis de la *sociedad de control* propuesta, ya en los años setenta del siglo XX, por Michel Foucault. Obsérvese cómo el Pequeño se detiene en desentrañar los efectos de encierros prolongados sobre seres humanos anómicos, desplazados, vueltos *monstruos*:

Imagina que puedo construir la llave de las celdas. Que esperamos años, muchos años, y que después, cuando el mundo se acostumbre definitivamente a esconder a los hombres detrás de los barrotes de una jaula, cuando la tradición y la desidia impongan que todos los perdidos, los forzados, los encerrados se conviertan en el producto de un sistema social de almacenaje colectivo, una generación de animales domésticos, una raza de inmuebles y de momias, entonces, solo entonces, los liberamos (Repila 2013, 109).

La reflexión de Repila, filtrada a través de las palabras del Pequeño, va más allá de mera alusión a los procesos que quitan la libertad al ser humano: hace hincapié en las políticas de expropiación identitaria llevadas a cabo a través de medidas que acostumbran al yo a vivir bajo condiciones de encierro (un encierro que puede ser real, detrás de barrotes, o solo metafórico, es decir, sin la posibilidad de tomar elecciones propias). El resultado del largo cautiverio será, en la gran mayoría de los casos, un hombre acobardado que, o bien morirá devorado por la atrofia de sus órganos fundamentales, o bien enloquecerá mirándose al espejo, o bien saldrá “adaptado a la forma de su propia jaula”, es decir, se volverá un ser incapaz de comprender la llamada de su espíritu crítico.

### 3. *MEDUSA*: EL VIAJE SIN SENTIDO DEL ARTE EN EL SIGLO DE LA BARBARIE

En las últimas tres décadas, el escenario cultural universal se ha visto invadido por una proliferación, tanto de las informaciones disponibles y de acceso gratuito, como de los objetos y productos materiales e inmateriales de (y en) todos los ámbitos artísticos. Parece viable sostener que a partir de comienzos de los años noventa del siglo XX

[E]l paisaje cultural mundial se va moldeando, por un lado, por la presión de una *sobreproducción* de objetos y de información y, por el otro, por la *uniformización* vertiginosa de las culturas y de los lenguajes. La masa caótica de los objetos culturales y de las obras en que nos movemos integra, tanto la producción presente como la del pasado, puesto que el museo imaginario se extiende ya a la totalidad de las civilizaciones y de los continentes (Bourriaud 2009, 19).

La reflexión de Bourriaud resulta clave para analizar el viaje que cumple el personaje principal de *Medusa* a lo largo de la Historia del siglo XX: no se trata, en este momento, de subrayar cómo Internet se ha convertido en el motor principal de tal proliferación de informaciones, ni tampoco procede aquí detenerse en la evidente atomización del conocimiento en una multitud de pequeñas “celdas” de saberes muy especializados y, sin embargo, interdependientes. Lo que más releva para nuestro análisis es, en cambio, la constatación del rol que puede desempeñar la obra de un artista que ha recorrido el espacio cartográfico del Siglo Breve, como testigo del horror de la Historia a lo largo de cuatro décadas.

El eje temático medular de la novela –una honda reflexión acerca de la pregunta de si es posible recorrer el mundo y observar detenidamente su crueldad radical, con total impunidad–, parece dialogar con la cita de Bourriaud en los términos siguientes: Prohaska, artista y fotógrafo protagonista de la novela –un hombre cuya actitud vital conduce a su biógrafo a preguntarse si es posible vivir sin ideología– produce unos objetos culturales y unas obras artísticas (fotos y cuadros) que se levantan como testigos a lo largo de distintas tragedias históricas del siglo XX. El producto de su actividad principal –la fotografía– ilumina con más intensidad la realidad, que se presenta ante los ojos de aquellos afortunados que no han sido tocados directamente por el Mal, tal como recuerda Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*: “Las fotografías son un medio que dota de ‘realidad’ (o de ‘mayor realidad’) a asuntos que los privilegiados, o los meramente indemnes, acaso prefieren ignorar” (Sontag 2021, 14). Este rol de iluminación –es decir, la relación entre arte y testimonio– se manifiesta ya a partir del título, donde se expulsa la exigencia de detener la atención en el rol protagónico de la mirada: en la referencia explícita a la figura mitológica de Medusa reside –tal como acertadamente señala Carmen María López López– “el afán por cortar la cabeza de Medusa que trae el Mal, matando a aquellos que la miran. Así, y de forma paradójica, Prohaska, un fotógrafo no fotografiado, cuya voluntad no es otra que retratar el horror, no tiene rostro” (2019, 355). La ocultación deliberada del rostro no impide, sin embargo, que su perfil como artista sea objeto de un trabajo de investigación, según el modelo de búsqueda del *antólogo-trapero*: una figura que –en el plano diegético– se encarna en dos voces.

Existe, de hecho, una suerte de triángulo hermenéutico en la novela por el medio del que Menéndez Salmón articula una polifonía narrativa así organizada:

a) en primer lugar, la información es transmitida por un narrador sin nombre, un investigador (nuestro primer *antólogo-trapero*) entregado a la tarea de recopilar documentos, fotografías, dibujos para redactar una tesis doctoral sobre la iconografía del mal en el siglo XX; es este hombre quien –en Vilnius, Lituania, en 1994– descubre la figura del fotógrafo y pintor Karl Gustav Friedrich Prohaska;

b) una segunda fuente de informaciones (y nuestro segundo *antólogo-trapero*) es Jakob Stelenski, biógrafo coevo y amigo de Prohaska; el conjunto de las notas que recopila representa el testimonio más fidedigno sobre la vida de Prohaska;

c) finalmente, un tercer nivel es el que constituyen las propias observaciones del artista, incluidas en el texto bajo la forma de reflexiones sobre sus propias obras.

Prohaska, no debe olvidarse, es un artista cuyo rol lo obliga a enfrentarse a un desafío: a comienzos del siglo XX los manifiestos artísticos (y también políticos) en el mundo occidental invitaban a volver al origen del arte (y de las estructuras sociales), tal como se comprueba pensando en las experiencias de “búsqueda de lo primigenio”, que los pintores postimpresionistas y vanguardistas llevaron a cabo en África u Oceanía. Desde las vanguardias históricas se proponía, en suma, una depuración de las formas artísticas consideradas obsoletas con el propósito de encontrar de nuevo la esencia del arte y, así, “reiniciar el mundo a partir de un principio único presentado como la fundación de un nuevo lenguaje liberador” (Bourriaud 2009, 22).

En tanto que, como artista que ha llegado demasiado tarde al banquete de los movimientos iconoclastas de las dos primeras décadas del siglo XX, a Prohaska no le queda otra opción sino emprender otro tipo de búsqueda: recorre el mundo –integrando la producción artística de su propio presente–, desplazándose por escenarios signados por la violencia extrema. La suya es una producción que –desde la perspectiva de Menéndez Salmón y del público lector actual– forma parte del conjunto de los “testimonios del pasado”; queda pendiente comprobar si se trata, de veras, de un “testimonio artístico”. Un primer intento de encontrar respuestas a esta inquietud puede apoyarse en el análisis de la construcción conceptual del texto, donde se ponen en relación dos extremos: por un lado, el *modus operandi* de un ser humano –el mismo Prohaska– en cuya obra fotográfica, pictórica y cinematográfica reside la pregunta clave del texto, ligada a cuestionar la necesidad de conciencia ética en el artista; por otro lado, una actividad que lo ha llevado a recorrer (precisamente como cineasta, fotógrafo y pintor, o sea, como testigo obligado a dar cuenta de lo visto, y reproducirlo) la entraña de un siglo XX despiadado, desde una postura aséptica.

Habría que preguntarse si Prohaska ha sido un artista *radicante ante-litteram*, es decir, un individuo que, a medida que avanza, hace crecer sus raíces en los caminos que recorre. Según Bourriaud, ser *radicante* significa “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (Bourriaud 2009, 22). A pesar de que las reflexiones del filósofo francés se aplican a nuestra contemporaneidad, a una época histórica donde sólo son posibles los arraigos simultáneos, habría que analizar cómo Prohaska asume su condición de errancia en el marco histórico de una era precaria, en que no importa tanto el resultado concreto, sino el trayecto: es decir, ¿cómo se cumple el recorrido por el Horror?, y ¿hasta qué punto es cierto que “[e]n la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, el cual se iguala a insinceridad o mero stratagemas”? (Sontag 2021, 29).

La cuestión, en el plano de la diégesis, reside en comprobar en qué medida la exposición al Mal absoluto permite “traducir las ideas”, convertirlas en alguna suerte de mensaje artístico, o “transcodificar las imágenes” re-elaboradas y presentadas al público<sup>5</sup>. Si es cierto que un producto artístico, como las fotografías, está “capacitado” para dar cuenta, al

<sup>5</sup> La vida misma del protagonista está salpicada de experiencias traumáticas: la falta de amor de la madre, la muerte de su hijo y luego de Heidi, su mujer, son todos elementos que deberían llevar al ser humano a desarrollar la empatía y la compasión; sin embargo, estos elementos faltan en el protagonista cuando él desempeña el rol de artista (de testigo). Prohaska resulta ser un doble hombre: por un lado, un ser humano que sufre por las atrocidades que marcan su experiencia vital y, por otro lado, es un artista que renuncia a su humanidad para dedicar su servicio al arte.

mismo tiempo, tanto del presente, como del pasado (pensemos en las fotos en blanco y negro, que –en volúmenes y en exposiciones– reflejan un mundo pretérito, ya perdido), es igualmente cierto que es el artista-fotógrafo quien se otorga el derecho de (re)construir la narración de lo ocurrido (o de lo que está ocurriendo), puesto que el orden en que dispone sus propias imágenes y la manera en que las presenta y ordena, habla del modo en que el propio autor pretende describir lo que acontece. El rol de Prohaska, en la novela, es el de un ser encargado de fijar la realidad, el presente de la Historia, un presente que –para las generaciones futuras– se convierte en un “legado del pasado”. Aun frente a las máximas expresiones de la violencia y la crueldad humanas, él “sabe que el pasado como tal ya no existe. Es necesario fijarlo para no perderlo; volverlo texto, [imagen] e historia, pensando en las generaciones venideras” (Giuffré 2018, 79). Ante la barbarie del siglo XX, sin embargo, surgen tanto la duda acerca de la capacidad para el arte de seguir teniendo un rol, una capacidad de representación, como la pregunta sobre qué tipo de “posteridad” se le puede atribuir a una manifestación artística y testimonial, como la fotografía cuando lo que se requiere al artista-fotógrafo es sólo la documentación cruda, la presentación brutal del evento en sí.

Maurice Halbwachs, en *La memoria colectiva*, señala cómo la posibilidad de narrar/escribir con lucidez la historia de un período, de una sociedad (o representarla en imágenes fotográficas, pues la escritura aquí debe entenderse *lato sensu*), no nace sino cuando el encargado de dar testimonio se encuentra alejado de ese pasado. Eso ocurre cuando la memoria colectiva “se dispersa en algunos espíritus individuales, perdidos en sociedades nuevas a las que estos hechos no interesan. Entonces, el único medio para salvar tales recuerdos, es fijarlos por escrito en una narración ordenada” (Halbwachs 2011, 128). Ahora bien, esta narración –que puede ser textual y/o por imágenes, que debe ser capaz de sobrevivir a la oralidad de las palabras y a los pensamientos, destinados a morir– es la que marca el “periplo existencial de este artista paradójico, obsesionado con la imagen [...] y con su invisibilidad [...]” (Calvo Revilla 2016, 162).

En la novela, lo paradójico a lo que alude Calvo Revilla, es apreciable tanto en la evidencia de la inutilidad del esfuerzo estético del artista, como en la constatación del desmantelamiento del valor del arte, su pérdida de significado y de sentido. Tal postura descreída se hace manifiesta, en particular, en la cita que sigue:

Después de que el pensamiento del siglo XIX hubiera sentenciado a muerte a Dios, y después de que la ciencia la tecnología del siglo XX hubieran desmitizado la naturaleza, quedaba el arte como último reducto para el encanto, la magia, la fascinación. Prohaska es uno de los grandes terroristas de la última frontera. Viendo sus fotos, admirando sus películas, rastreando sus pinturas, resulta difícil, por no decir imposible, aceptar que el arte pueda poseer una posteridad. Todo es testimonio, presencia brutal del hecho, sustancia ontológica de un mundo atroz y repulsivo. La inocencia del artista capaz de modelar belleza o verdad se cancela definitivamente tras la experiencia de la segunda guerra mundial (Menéndez Salmón 2012, 101).

Existe, entonces, una suerte de *punto de no retorno* –que el narrador identifica con el comienzo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial– a partir del que el valor del arte, como herramienta para la transmisión de valores éticos/estéticos a lo largo del tiempo, deja de apreciarse. Lo que queda en las expresiones artísticas del siglo XX es, simplemente, la observación cruda de los hechos: la búsqueda del sublime artístico desaparece, reduciéndose a un ejercicio de puro y desnudo testimonio en el que está ausente todo *pathos* ligado a la

moral. La supremacía del “mero testimonio”, por encima de las pretensiones estéticas y de la consciencia ética subjetiva, se afirma en el momento en que “[n]ociones tan fundamentales como las de responsabilidad, causa objetiva, sentido (o sinsentido) de la historia, han desaparecido o están a punto de desaparecer. Los efectos de conciencia moral, de conciencia colectiva son por entero efectos mediáticos” (Baudrillard 1991, 100). De ahí que el ejercicio de la mirada aplicado a la fotografía desempeña, a lo largo del siglo XX, un rol clave (y distinto respecto de la mera contemplación con fines artísticos) en la manera en que se ha concebido y representado la Historia en relación con la conciencia moral. En el acto de mirar, Prohaska no cumple una actividad pasiva: en tanto que sujeto que mira, él “también forma parte del objeto de la contemplación y, en cierta medida, se empapa de lo mirado, proyecta sus intenciones, es partícipe del juego intelectual que produce el choque entre una imagen y el ojo que la recibe” (López López 2019, 357)<sup>6</sup>.

La proyección de las intenciones del artista en su obra entra en relación con otro aspecto sociocultural que caracteriza las décadas finales del siglo XX: la constatación de que los instrumentos necesarios para la inteligibilidad de la historia pasada ya han desaparecido, puesto que la comprensión de la historia se alcanza (o debería alcanzarse) con más exactitud mientras existía aquella historia. ¿En qué medida Prohaska es consciente del tamaño del horror que presencia y reproduce? ¿En qué grado percibe la imposibilidad de su descripción por imágenes? La monstruosidad de las masacres que –sólo en Europa, provocaron la muerte de ochenta y cinco millones de personas a lo largo del siglo XX– arrastra hacia un límite epistémico: todas las formas más abominables del horror, así como el caos extremo provocado por la naturaleza, alcanzan el grado de experiencias inconmensurables y, por ello, inexpresables. En este caso, el término *monstruo* adquiriría –en una primera instancia– un valor semántico más canónico, que abarca al amplio conjunto de seres humanos responsables del horror del siglo. Sin embargo, su acción se vuelve irrepresentable, puesto que “el *monstruo* [...] constituye un fracaso de la representación en cuanto resiste cualquier modelo totalizador que intente aprenderlo y agotar sus significados, [...]. Con el *monstruo* toda hermenéutica es aproximativa, inestable, provisional” (Moraña 2017, 201-202).

La fotografía tampoco es capaz de aprehender la monstruosidad como una entelequia única, a causa de la variedad y vastedad de los efectos que su representación del Horror provoca en el espectador, tal como recuerda Sontag: “las fotografías de las víctimas de la guerra son, en sí mismas, una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean la ilusión del consenso” (2021, 13). No sólo no hay una visión (ni representación) posible de la monstruosidad, sino que el paso del tiempo provoca, además, la cancelación de la memoria del Mal: así lo señala Baudrillard, quien –al referirse a las tragedias de la Segunda Guerra Mundial– alude a los conceptos de *amnesia* y de *disgregación del sentido de responsabilidad* a medida que los hechos históricos se alejan de nuestro presente:

Jamás sabremos si el nazismo, los campos de concentración, Hiroshima, eran inteligibles o no: ya no estamos en el mismo universo mental. Reversibilidad de la víctima y del verdugo, difracción y disolución de la responsabilidad son las virtudes de nuestra

---

<sup>6</sup> Preguntarnos en qué grado puede valer para Prohaska el principio del “testigo como ser culpable” sobrepasa los límites de nuestro propósito de estudio, puesto que nos llevaría a dialogar con lo que plantea Giorgio Agamben en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz*: debemos, por el momento, limitarnos a constatar cómo, a diferencia de lo que ocurre con Primo Levi –modelo agambeniano tomado como ejemplo paradigmático de testigo, capaz de relatar *ex post* el horror vivido en primera persona–, Prohaska es un artista que retrata un horror que no ha vivido en su propia piel.

maravillosa interfaz. Ya ni siquiera tenemos la fuerza del olvido: nuestra amnesia es la de las imágenes. ¿Quién va a decretar la amnistía cuando todo el mundo es culpable? (Baudrillard 1991, 100)

A partir de condiciones existenciales postraumáticas, como la difracción y disolución de la responsabilidad o la “desaparición del olvido”, cabría analizar en qué medida el trabajo de Prohaska intenta oponerse a la que Baudrillard llama “amnesia de las imágenes”. Es preciso observar cómo *Medusa* ofrece al lector una reflexión sobre el incremento de la crueldad que la imagen impone a los ojos del espectador, por encima del impacto de la realidad. Las reflexiones habituales acerca de las imágenes fotográficas –como las propuestas por Philippe Dubois en *El acto fotográfico* (1986) o Didi Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997)– suelen remitir a la posibilidad de que algo de sus referentes quede presente en ellas, como una “huella” (en términos del primero) o de “resto” (en la opinión del segundo). A su vez, en *La cámara lúcida*, Roland Barthes, argumenta que el referente se adhiere, confirmándose de algún modo que “la fotografía prueba la existencia de un referente pretérito” (Giuffré 2018, 77). Ahora bien, en *Medusa* se tiene la impresión de que el autor quisiera subrayar que las imágenes del horror y de la muerte, como objetos tangibles, pueden tener un impacto incluso superior a lo que nos es ofrecido por la observación en tiempo real, en el plano de la realidad: al hablarnos de lo perdido, las imágenes consolidan la percepción del transcurrir del tiempo y de la desestructuración de la realidad humana, trágica y transitoria. No es casual que en la novela se aluda a este poder de la imagen, a través de la invocación a la obra fotográfica de un pintor japonés, Yamahata; se afirma textualmente que

[s]us fotografías del holocausto en Nagasaki, que han dado la vuelta al mundo y sobreviven en el imaginario de varias generaciones de japoneses, ponen sobre la mesa una evidencia incómoda: la representación de la vida y de la muerte es infinitamente más desgarradora que la vida y la muerte mismas. Ello sucede porque las imágenes nos dan las cosas, pero nos las dan en tanto que pérdida. Ahí radica la patética verdad de la imagen. La imagen está siempre por algo que fue, pero que ya no es (Menéndez Salmón 2012, 122).

La imagen (no sólo las fotos de Yamahata) es testimonio de lo desaparecido y las figuras humanas que están presentes en el papel revelado alcanzan –precisamente por efecto del paso del tiempo– un grado máximo de despersonalización: son un conjunto anónimo de víctimas de la Historia, un bloque indiferenciado de seres ya perdidos que se confunden y diluyen en la inexistencia subjetiva por haber sido testigos y actores de una experiencia límite. Como efecto de lo anterior –se sugiere en *Medusa*– la presencia y/o la ausencia de lo humano en la obra artística posterior a la Segunda Guerra Mundial se vuelve irrelevante, puesto que las figuras fantasmales que (ocasionalmente) aparecen, conforman “un sujeto compuesto que vale por varios o por un *ser cual sea*, cuya individualidad –en tanto identificación de una autoridad única– se desarma en el deshilachamiento de esas construcciones” (Garramuño 2009, 36).

Finalmente, las inquietudes sobre la despersonalización subjetiva ponen en relación lo anterior con el tercer eje temático principal de la novela, que conecta al lector con las reflexiones de los dos *antrólogos-traperos* (el narrador-investigador y el biógrafo de Prohaska) acerca de la relación que se establece entre la Gran Historia y la historia personal de cada individuo. El punto de arranque de esta tercera línea interpretativa es la descripción de un pequeño dibujo de 30 cm por 42 –parte de una colección más amplia realizada por

Prohaska y titulada *El museo de la infancia perdida*– en el que el protagonista retrata a un niño muerto. A partir de la condición existencial de Prohaska, como sujeto que “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” (Calvo Revilla 2016, 162), es viable sostener –tal como lo vienen sugiriendo los narradores– que cada uno de los dibujos del protagonista puede ser leído, tanto desde el punto de vista de un diálogo con la Gran Historia Universal, como desde la óptica de una interpretación familiar e íntima. Así se expresa en el texto la posibilidad de esa doble lectura:

Los dibujos admiten ser contemplados desde dos ópticas. La más obvia, la entomológica, nos acerca al espectro de la guerra con el furor de Otto Dix y el empeño de un anatomista de la Wehrmacht [...]. Una lectura más profunda, menos inmediata, simbólica si se quiere, invita a considerar *El museo de la infancia perdida* como un homenaje al hijo muerto. Al retratar a todos esos niños que abandonaron el mundo antes de tiempo, Prohaska establece un diálogo en setecientos treinta y una telas con Barcuch, que falleció antes incluso de poder hablar (Menéndez Salmón 2012, 89).

Al faltar en *El museo de la infancia perdida* cualquier indicio que permita una individualización de la figura humana retratada, y al no proporcionar al espectador ninguna pista para una identificación subjetiva del modelo, Prohaska elige el camino de la universalización de la experiencia del dolor extremo; opta por construir una serie pictórica donde “distintas formas de individualización del personaje entran en colisión y no logran coagular en una identidad estable ni en una historia que lo constituya en tanto sujeto único” (Garramuño 2009, 36 – 37).

#### 4. BREVES REFLEXIONES DE CIERRE

Para concluir, podría decirse que tanto *El niño que robó el caballo de Atila*, como *Medusa*, se construyen como un viaje por el horror y, a la vez, plantean la experiencia del viaje como camino de exploración del yo. Se ha intentado poner en evidencia cómo las novelas analizadas pertenecen a poéticas completamente disímiles y cómo la construcción de tipo “fábula para adultos”, que adopta Repila, consigue no tanto revelar el Mal (irrepresentable), sino aludirlo. Este es el tema central, abordado directamente a través de las tres voces narrativas estratificadas, en la novela de Menéndez Salmón. En cambio, en la novela de Repila, la imposibilidad de representar el Mal es efecto de una lectura propiciada por el carácter alegórico propio de este tipo de “fábula”.

En otros términos, la estrategia de la que se sirve Repila para mostrar lo “irrepresentable” de la maldad extrema es el uso de un discurso metafórico, apoyado en una estructura narrativa de fábula en la que se lleva a lo extremo la condición de despersonalización de los dos protagonistas, condenados a la ausencia de individualización subjetiva, primer paso hacia la desaparición física. Incluso, antes de ser arrojados al pozo, los dos niños experimentan un tránsito: acceden a la condición de *monstruos* por haber sido desterrados de un contexto social, en el que el poder que los margina y condena, se encarna en la madre, como resignificación simbólica del Mal. En sus intentos por sobrevivir, sin embargo, el Grande y el Pequeño se vuelven “subjetividades sublevadas”, cuyo alto grado de rebeldía se acompaña de la visibilización de las infamias del sistema de poder.

En *Medusa*, el camino de Prohaska por el espacio cartográfico del Siglo Breve, como testigo del horror de la Historia, remite a la inquietud ética de la mirada detenida en la crueldad radical y al grado de impunidad que se asocia a la producción de obras artísticas, que atestiguan fríamente las tragedias históricas del siglo XX. Menéndez Salmón utiliza el recurso de colocar al nivel diegético dos *antólogos-traperos*: el narrador sin nombre/investigador y Stelenski, biógrafo y amigo de Prohaska. Por medio de esta estructura narrativa, se constituye en eje temático la duda acerca del poder del arte de seguir teniendo una capacidad de representación que incluya la reflexión moral y empática. Se impone, así, la pregunta acerca de la posibilidad de la descripción por imágenes del Mal absoluto: el *monstruo*, en este caso, se impone como forma totalizadora de la violencia extrema, hasta conducir al fracaso de la representación en cuanto capaz de resistir cualquier modelo abarcador que intente aprenderlo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo*. Milano: Nottetempo.
- Baudrillard, Jean. 1991 [1990]. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ana Calvo Revilla. 2016. "La mirada desmitificadora de la Gorgona de Prohaska. *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón". *Pasavento*. Vol. IV, Núm. 1, 2016: 159-175.
- Fornari, Emanuela. 2014. *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Córdoba: Eduvim.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giuffrè, Mercedes. 2018. "La genealogía. ¿Un género contemporáneo? análisis de una construcción híbrida entre memoria, palabra e imágenes". *Revista de literaturas modernas*, vol. 48, Nº 1, ene-jun 2018: 65-82.
- Halbwachs, Maurice. 2011. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Laddaga, Reinaldo. 2010. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Leblanc, Marina. 2017. "La nueva novela español: *El niño que robó el caballo de Atila*, de Iván Repila". Tesis de Máster, Université Paul Valéry Montpellier 3.
- López López, Carmen María. 2019. "Entre ojos culpables y miradas impunes: la ambivalencia moral del artista en *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón". *Itinerarios*, núm. 29/2019: 353-369.
- Marramao, Giacomo. 2014. "Metamorfosis de la filosofía: del *linguistic turn* al *spatial turn*". En *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*, editado por Emanuela Fornari, 13-25. Córdoba: Eduvim.
- Menéndez Salmón, Ricardo. 2012. *Medusa*. Barcelona: Seix Barral.
- Morán Rodríguez, Carmen. 2019. "Prohibida la entrada a mayores: infancia y adolescencia en la narrativa española actual". En *La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*, editado por María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez, 7-33. Madrid: Iberoamericana.
- Moraña, Mabel. 2017. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- Noguerol Jiménez, Francisca. 2022a. "Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas". En *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, editado por Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon, 111-126. Berlín: Peter Lang.
- Noguerol Jiménez, Francisca. 2022b. "Derroteros del cuento latinoamericano: 2008-2022". *Cuadernos hispanoamericanos*, número 863, mayo: 34-37 <https://cuadernoshispanoamericanos.com/derroteros-del-cuento-latinoamericano-2008-2022/> [consultado el 11 de noviembre de 2022].
- Repila, Iván. 2017. *El niño que robó el caballo de Atila*. Barcelona: Seix Barral.
- Sontag, Susan. 2021 [2003]. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House.

**NA PUTU, ISTRAŽUJUĆI NAČINE OPSTANKA.  
PUTEVI SPASA ILI UNIŠTENJA U DELIMA IVANA REPILE  
I RIKARDA MENENDESA SALMONA**

*Polazna tačka naše analize zasniva se na dva aspekta koji formalno i tematski obeležavaju aktuelnu književnost pisanu na španskom jeziku: a) prisustvo putovanja, ne samo kao sadržine i okosnice radnje dela, već i kao dela kreativnog procesa; b) afirmacija vrste književnosti, čija se forma oblikuje u trenutku u kojem se glas (ili glasovi) zaduženi za pripovedanje suočava(ju) sa psihičkim izazovom predstavljanja situacija radikalnog, neizrecivog nasilja. U svetlu navedenog, potrebno je razmisliti o tome koje ekspozicione strategije umetnik (u ovom slučaju pisac) može da usvoji da bi preneo neizrecivo i kakvu vrstu putovanja kroz horor njegovi likovi moraju da prođu na nivou dijegeze kako bi se saopštilo i ono neizrecivo. Naše čitanje dva španska romana objavljena u drugoj deceniji 21. veka (Dečak koji je ukrao Atilinog konja, 2017, Ivana Repile, i Meduza, 2012, Rikarda Menendesa Salmona) ima za cilj da prikaže šta se dešava kada književno razmišljanje o ekstremnim manifestacijama nasilja bira da sledi metaforičke puteve i/ili predlaže da predstavi postojanje fiktivnog lika kao iskustvo „tranzita“ kroz nasilje istorije, što takođe izaziva zabrinutost u vezi sa formama koje diskursi o zlu poprimaju.*

*Ključne reči: Ivan Repila, Dečak koji je ukrao Atilinog konja, Rikardo Menendes Salmon, Meduza, putovanje kao put ka preživljavanju.*

**ON THE WAY, EXPLORING FORMS OF SURVIVAL.  
PATHS OF SALVATION OR ANNIHILATION  
IN THE NARRATIVE OF  
IVAN REPILA AND RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN**

*The starting point of our analysis is based on two aspects that formally and thematically mark current literature written in Spanish: a) the presence of travel, not only as a textual argument, but also as part of the creative process; b) the affirmation of a type of literature whose form is molded at the moment in which the voice (or voices) in charge of the story faces the psychic challenge of representing situations of radical, inexpressible violence. As a consequence of that, it is necessary to reflect on what exhibition strategies the artist (in this case, the writer) can adopt to convey the inexpressible and what kind of journey through horror his characters must undertake in the fictional plane in order to that the unspeakable can be said. Our reading of two Spanish novels published in the second decade of the 21st century (El niño que robó el caballo de Atila, 2017, by Iván Repila, and Medusa, 2012, by Ricardo Menéndez Salmón) aims to understand what happens when: a) literary proposals on extreme manifestations of violence choose to follow metaphorical paths and/or b) literary proposals try to represent the existence of the fictional character as an experience of “transit” through the violence of history, also thinking about the forms adopted by the discourses responsible for the representation of Evil.*

*Key words: Iván Repila, El niño que robó el caballo de Atila, Ricardo Menéndez Salmón, Medusa, journey as a surviving experience.*