



REDIRIGIR LA MIRADA. INVESTIGACIÓN, IMÁGENES Y OTROS FANTASMAS EN *EL DOLOR DE LOS DEMÁS*, DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ¹

Elios Mendieta Rodríguez 

Universidad Complutense de Madrid

eliosmr@gmail.com

RESUMEN: Este artículo aborda la tercera novela de Miguel Ángel Hernández, *El dolor de los demás* (2018), con el objetivo de analizar diferentes decisiones formales tomadas por el autor, también narrador y protagonista del relato, que le permiten llegar a una serie de conclusiones relevantes acerca del propio proceso de investigación que acomete y sobre el modo más pertinente de afrontar un evento traumático y plasmar el pasado por escrito. Para este propósito se emplea una metodología híbrida, y se estudia cómo Hernández alterna un doble nivel discursivo —desde el pasado recordado hasta el presente en que se informa sobre la investigación— y reflexiona sobre la ficción; el decisivo rol que juegan las imágenes en el texto; o la importancia de temáticas como la memoria o el duelo.

PALABRAS CLAVE: Miguel Ángel Hernández, Memoria, Investigación, Imagen, Duelo, Teoría de la Literatura.

REDIRECTING THE GAZE. RESEARCH, IMAGES AND OTHER GHOSTS IN *EL DOLOR DE LOS DEMÁS*, BY MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

ABSTRACT: This article delves into Miguel Ángel Hernández's third novel, *El dolor de los demás* (2018), aiming to analyse the different formal decisions carried out by the author, who is also the narrator and protagonist of the story. This trait allows him to reach a series of relevant conclusions about the research process he undertakes, as well as the most pertinent way to confront a traumatic event and to capture the past in writing. For this purpose, a hybrid

¹ Este artículo de investigación ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación "Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)", Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

methodology is employed within this study in order to investigate how Hernández alternates a double discursive level —from the remembered past to the present in which he reports on the investigation— and how reflects it on fiction; the decisive role played by images in the text or the importance of themes such as memory or mourning.

KEYWORDS: Miguel Ángel Hernández, Memory, Research, Image, Mourning, Literary Theory.

RÉORIENTER LE REGARD. RECHERCHE, IMAGES ET AUTRES FANTÔMES DANS *EL DOLOR DE LOS DEMÁS*, DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

RESUMÉ : Cet article examine le troisième roman de Miguel Ángel Hernández, *El dolor de los demás* (2018), dans le but d'analyser différentes décisions formelles prises par l'auteur, également narrateur et protagoniste de l'histoire. Ces choix lui permettent d'aboutir à plusieurs conclusions importantes concernant le processus de recherche qu'il entreprend et la manière la plus pertinente d'aborder un événement traumatique et de retranscrire le passé par écrit. Dans cette optique, une méthodologie hybride est employée, étudiant comment Hernández fait alterner deux niveaux discursifs — du passé remémoré au présent où il rend compte de l'enquête — et réfléchit sur la fiction ; le rôle décisif des images dans le texte ; ou l'importance de thèmes tels que la mémoire ou le deuil.

MOTS CLÉS : Miguel Ángel Hernández, Mémoire, Recherche, Image, Duel, Théorie de la Littérature.

Recibido: 16/02/2024. Aceptado: 16/04/2024

1. Introducción

Miguel Ángel Hernández relata en *El dolor de los demás* (2018), su tercera novela, el proceso de investigación acometido por él mismo para tratar de obtener más información sobre un trágico suceso, ocurrido dos décadas atrás, del que se mantienen numerosos interrogantes en el presente narrativo y que aún afecta al escritor. En la Nochebuena de 1995, Nicolás, el que fuera mejor amigo del autor, narrador y personaje central del libro, asesinó a su hermana Rosi en su casa familiar y, acto seguido, huyó y se suicidó arrojándose por un despeñadero. Al iniciar su proceso indagatorio y plasmarlo por escrito, Hernández se enfrenta a una experiencia traumática que está muy lejos de cicatrizar en lo personal, y se convierte en un particular detective en búsqueda de la verdad, ya que son muchas las cuestiones aún por esclarecer.

El escritor y profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Murcia confecciona un dispositivo literario de gran originalidad, en el que el “yo” mantiene una inusitada relevancia y donde juega con la primera y la segunda persona en la narración, con el propósito de combinar el relato de lo ocurrido en el pasado y los nuevos descubrimientos que el curso de la investigación arroja en el presente narrativo. Establece así un doble nivel discursivo, que alterna en cada capítulo. Además, introduce una serie de imágenes de distinta naturaleza, extraídas, especialmente, de distintos medios de comunicación que informaron del homicidio, o de álbumes y colecciones familiares a las que accede el escritor-investigador. Como expone, para su particular desplazamiento al pretérito se convierte en un “*flâneur* del tiempo, un paseante de la memoria” (Hernández, 2018: 62), y en su camino se topa con diferentes fantasmas que propician que la investigación no siga los cauces previstos. Pese a las imágenes, los testimonios recabados y los archivos visitados, descubre la dificultad de lidiar con los recuerdos propios y los de los demás, —a lo que alude de forma nada azarosa el título—, y que tanto dolor aún provocan. La memoria se convierte en un campo por donde deambulan presencias fantasmagóricas que se le presentan al autor en muy diferentes versiones a lo largo de su “viaje órfico”.

El objetivo de este texto es analizar diferentes decisiones formales tomadas por el autor en su libro y que le permiten llegar a una serie de conclusiones relevantes sobre el propio proceso indagatorio que acomete y sus probabilidades de éxito, así como la manera de afrontar el evento traumático y de rememorar el pasado, la mirada a los personajes que fueron participantes en el suceso, o el rol que la creación literaria desempeña. En primer lugar, se analiza el modo en que el autor se transmuta en detective y cómo el “yo” se cuele en el doble nivel discursivo propuesto, con el constante juego entre presente y pasado. Para ello, se propone una metodología que recurre a herramientas de la teoría literaria de la posmodernidad, como la metaficción o la intertextualidad, ya que la novela de investigación que construye es una estructura, aunque con diferentes variaciones, recurrente en el panorama narrativo español desde inicios de siglo. En el segundo bloque se recurre a una metodología multidisciplinar, ya que se analiza el rol tan destacado que lo visual juega en la novela: no solo mediante las imágenes de distinta naturaleza que Hernández incluye en las páginas de su libro o en la portada, sino también con el modo en que hace dialogar a estas con el texto escrito en el andamiaje narrativo, valiéndose de recursos como la écfrasis. En el último bloque se estudia la sugerente figura del fantasma con la que el narrador da entrada a las temáticas de la memoria —ya sea mediante la evocación de personajes o lugares de su pasado— y el duelo; dos motivos de reflexión recurrentes en la trayectoria creativa y académica de Hernández, que en *El dolor de los demás* mantienen una relevancia capital al partir el relato de un trauma personal del propio autor y tener un carácter autobiográfico mayor que sus dos obras novelísticas anteriores (Cerezo, 2018).

2. Metaficción y proceso de investigación

Una tendencia en el panorama literario hispánico del presente siglo es la aparición de lo que José Martínez Rubio ha definido como “novelas de investigación de escritor” (2015). Se trata de obras en las que el propio autor se convierte en uno de los protagonistas del relato —más allá del grado de ficcionalización al que someta a su personaje— y actúa como un particular detective que indaga un hecho pretérito, sucedido este en la realidad, y del que da cuenta en el presente narrativo, al mismo tiempo que se relata, habitualmente en primera persona, los avances y dificultades que se encuentra en el propio proceso de investigación. Un trabajo como *El dolor de los demás* se incluye en esta categoría literaria. Martínez Rubio indica que estas novelas de investigación protagonizadas por escritores se incrementan exponencialmente en el año 2001, tras la aparición de *Soldados de Salamina* (11). La obra de Javier Cercas fue mayoritariamente celebrada por la crítica y cosechó un gran éxito de ventas (Ródenas de Moya, 2018: 19), y se convirtió en una fórmula que siguieron otros autores, hasta el punto de hablarse del “nuevo efecto Cercas” (Catelli, 2002). No es casual, en tal contexto, que Hernández reconozca al escritor de Ibahernando como una de sus fuentes de inspiración para el andamiaje estructural y formal de su novela (2018: 160), y que lo intertextual tome gran relevancia.

En este tipo de novelas, el autor-detective se obsesiona tanto con su objeto de estudio que hace completamente suya la causa que expone desde la ficción o la no ficción, independiente de que le interpele o no el asunto en lo personal (Martínez Rubio, 2015: 195). Hernández, en *El dolor de los demás*, se implica de una forma directa debido a lo traumático del crimen que experimentó, hasta el punto de dejar al margen su profesión de académico y transmutarse en un detective:

Ahora regresaba para indagar sobre un crimen real, más como detective que como historiador. Ya no caminaba en pos de un tiempo remoto, ni buscaba el azar. No era un intruso del presente rastreando un pasado con el que no mantenía conexión alguna. Ahora trataba de encontrar un fragmento de mi historia. Yo había estado allí. Formaba parte del pasado sobre el que había ido a investigar (2018: 131).

El particular detective acude a archivos muy dispares. Conversa con fuentes judiciales y policiales relacionadas con el crimen acaecido veinte años atrás, visita diferentes hemerotecas para comprobar qué se publicó sobre el caso, tanto en prensa como en televisión, y entrevista a algunos de sus vecinos, sujetos relacionados con su infancia que conocieron bien tanto a la víctima como al victimario. Da cuenta de estas acciones en el presente narrativo y, para ello, utiliza la primera persona, pero cuando bucea en el pretérito acude a la segunda persona para alejarse del recuerdo traumático. Este doble nivel discursivo permite al lector una identificación con el narrador en su

discurso desplazado, al compartir semejante posición en relación a lo que se trata de encontrar o averiguar. La búsqueda de la verdad que emprende el escritor, por lo tanto, se lleva a cabo en el “aquí y ahora”², con el “yo” jugando un papel preponderante.

También señala Martínez Rubio que en todo proceso de indagación narrado en este tipo de novelas pueden aparecer diferentes procedimientos relacionados con la investigación, como pueden ser la rememoración o la reconstrucción (2015: 154-164). Si se atiende a la novela, en el primer procedimiento, por decirlo con Paul Ricoeur, el personaje central que trata de recordar padece una “memoria herida” (1999: 31-40), debido a que no ha podido superar un proceso traumático, lo que le genera un duelo enquistado. El segundo de los procedimientos, el de la reconstrucción, llega justo en el momento en que Hernández decide escribir un libro sobre lo ocurrido animado por su amigo escritor Sergio del Molino (2018: 16) y, con ello, tratar de alcanzar la anhelada verdad. Si bien, para que las piezas encajen, “la reconstrucción exige un punto de apoyo del protagonista para completar una historia del pasado y, a través de esa parte desconocida, conferir un sentido al conjunto” (Martínez Rubio, 2015: 161). En este proceder se torna imprescindible la labor de documentación, la cual es narrada por el escritor conforme avanzan las páginas.

Los hallazgos que se producen en la investigación no parecen ser mayores que los sinsabores, y Hernández, al narrar estos momentos como relevaciones que se producen en ese presente, crea una ilusión referencial, para lo que usa mecanismos propios de la no ficción. De hecho, reconoce que, al ser preguntado durante la confección del libro por el proyecto en que trabaja en la actualidad, contesta que prepara una novela de no ficción sobre un crimen real en su juventud (Hernández, 2018: 216). Uno de estos mecanismos presentes en *El dolor de los demás* es la metaficción. Como explica Javier Sánchez Zapatero, la metaficción es un recurso usual de la teoría literaria posmoderna que le permite no solo hacer referencia a los vaivenes de la investigación, sino también “relatar los retos y problemas de la composición de la obra” (2019: 190). Son varias las ocasiones en que el autor confiesa las dudas creativas que le produce acometer el relato de acontecimientos tan dramáticos, e incluso reflexiona sobre la idoneidad del género escogido para tal fin, el novelístico, sintiéndose un intruso como escritor (Hernández, 2018: 35).

La consolidación de la metaficción en la teoría literaria se produce en los años ochenta, aunque el término aparece una década antes, desarrollado por William Glas

² Esta expresión la utiliza el escritor para denominar el diario en el que da cuenta de sus avances de escritura para *El dolor de los demás*, aparecido en la editorial Fórcola, con título completo de *Aquí y ahora. Diario de escritura* (2019). En este reconoce que surgió motivado por una “especie de pulsión”, con el propósito de “documentar la toma de decisiones y las inquietudes en el proceso de creación de *El dolor de los demás*” (Hernández, 2019).

de forma originaria (1970), y se empieza a detectar en el panorama literario español desde 1975 (García Orejas, 2003). Para teóricos como José Antonio Pérez Bowie, que han ahondado en el carácter multidisciplinar del término, la metaficción remite a dos vías complementarias: la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, efectuada por el propio autor desde el interior del propio discurso, por una parte, y la autorreferencialidad o la reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, por otra (1992: 91). Hernández, al dar cuenta del *back-stage* de su propia obra, abraza los mecanismos propios de la ficción y construye su novela, como expone Manuel Alberca, como una suerte de “thriller autobiográfico” (2020), donde el “yo” aparece prácticamente desdoblado: como un sabueso detective en el presente narrativo, y como un espectador en el relato del pasado, cuando se usa la segunda persona, por lo que existe también una reflexión sobre sí mismo en su discurso. Así, se constata que es el propio proceso de investigación y sus vicisitudes lo que provoca “la tensión ficción-hechos que subyace en toda la novela” (Bal, 2021: 276).

De este modo, aunque se parta de un hecho contrastable, como fue el asesinato de Rosi a manos de su hermano Nicolás y el posterior suicidio de este, el modo en que se estructura la narración y el empleo de un mecanismo como la metaficción provoca que se difuminen las fronteras entre lo real y lo ficticio, como es propio en las “novelas de investigación de escritor” (Martínez Rubio, 2015: 47). Es más, la existencia de ambos polos aparentemente antagónicos, lo verídico y lo inventado, es vital para el correcto uso de la metaficción, ya que esta constata “no solo una realidad externa, un mundo ajeno al escritor, muestra también la realidad de la propia escritura, de su proceso y del autor” (Imízcoz Béunza, 1999: 326). La construcción metafictional, además, hace emerger en la novela de Hernández la “puesta en abismo”, o *mise en abyme*, esto es, esa paradoja engañosa posmoderna (Dällenbach, 1991), muchas veces lúdica (Howard Fogel, 1973), que reflexiona sobre las propias dudas creativas del autor al tiempo que se construye la propia obra, y cuyo resultado no es otro que el libro que el lector tiene en sus manos. Son varias las ocasiones en que sucede esto en *El dolor de los demás*, como se observa desde las primeras páginas:

Algún día escribiré acerca de todos los miedos, de todas las frustraciones, de todos los llantos del pasado. Algún día, pensaba. Algún día, decía. Y en el fondo me aterrorizaba que ese día, constantemente desplazado hacia el futuro, pudiera acabar llegando y agrietara de golpe el presente (2018: 25).

El *work-in-progress* en que se constituye la obra del escritor murciano también se evidencia en su escritura diarística, en la que, además, da cuenta —en otro singular juego de espejos— de sus avances en clave literaria. Haber publicado *Aquí y ahora. Diario de escritura* como diario de *El dolor de los demás* no es algo nuevo en la

trayectoria de Hernández, pues al poco tiempo de aparecer su segunda novela, *El instante de peligro* (2015), vio la luz *Presente continuo: diario de una novela* (2016).

Otro de los escritores españoles contemporáneos que han recurrido a la metaficción en sus trabajos —como estudia Lluch Prats (2004)— es Javier Cercas. No es el único escritor con el que Hernández reconoce estar en deuda, y cita otros trabajos de Truman Capote, Emmanuel Carrère, Delphine de Vigan o Ricardo Piglia (2018: 160), pero el autor de *Soldados de Salamina* quizás sea el más decisivo, no solo porque ha creado novelas de investigación que reflexionan sobre los mecanismos internos del discurso ficcional, sino porque también ha teorizado sobre ello. Sánchez Zapatero afirma que la estructura indagatoria de *El dolor de los demás* se emparenta con obras como la referida de Cercas, pero también con la posterior *El monarca de las sombras* (2017), pues son deudoras de modelos narrativos del género policiaco (2019: 193).

El espacio discursivo en que Cercas ha situado parte de sus obras se mueve entre los intersticios del Nuevo Periodismo y el juego entre la fidelidad informativa y los procesos ficcionales inherentes a la creación literaria, por lo que —especialmente, a raíz del éxito que supuso su obra de 2001— ha existido confusión y disparidad terminológica en la crítica académica a la hora de abordar su trabajo, a lo que el mismo escritor ha contribuido al ofrecer su propio vocabulario terminológico. Etiquetó *Soldados de Salamina* como un “relato real”, lo que define como un laboratorio de pruebas de “literatura mestiza” (2005: 16), donde se experimenta a partir de hechos que se ciñen a la realidad, lo cual, en sí, supone un oxímoron, como reconoce, ya que “en rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o, dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla” (16).

La publicación de *Anatomía de un instante* (2009) sobrepasó el concepto de “relato real”, ya que, aunque lo narrado partía de algo tan inequívocamente real como fue el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 y el momento en que el coronel Antonio Tejero entraba en el hemiciclo, esta obra está desprovista de fantasía o invención, de ahí que la denomine su propio autor como “novela sin ficción” (Cercas, 2014: 16). Es la misma calificación que utiliza para la posterior *El impostor*, aparecida en 2014. Defiende Cercas que, aunque la ficción quede exenta del relato de la historia, *Anatomía de un instante* y *El impostor* constituyen novelas porque existe una estructuración artística y creativa del material real del que se inspiran, al contener ambas “todos los géneros de los que la novela, como híbrido, siempre ha bebido” (Cercas, 2016: 27-28).

Hernández, conocedor y admirador de la obra de Cercas, en su constructo metaficcional no rehúye los debates terminológicos que se han producido con

anterioridad en el seno de las obras de no ficción. Además, el lector conoce que los hechos que se nos relatan en *El dolor de los demás*, al menos los que conciernen al asesinato de Rosi, son ciertos, y que estos pueden ser corroborados si se visitan las hemerotecas de los diarios locales y los archivos de RTVE, como hace el propio narrador. También se sabe que los personajes aparecidos son reales, tanto los que pertenecen al ámbito familiar más próximo del autor como aquellos sujetos notorios en el ámbito literario con los que conversa, como ocurre con Del Molino. Sin embargo, es innegable que existe una voluntad artística y creativa en el texto, como muestra el desdoblamiento entre primera y segunda persona que sigue todo el libro o la confusión buscada entre vida y literatura recurrente: “Escribir no era exorcizar demonios; era convocarlos. Quizás por eso escribía a toda prisa” (2018: 152) o “como el protagonista de mi novela anterior, me sentaba escribir delante de unas imágenes. En *El instante de peligro*, Martín escribía sobre una sombra inmóvil proyectada sobre un muro [...] Ahora yo me encontraba también ante unas sombras” (182). La ficción, pese a partir de unos hechos traumáticos verídicos, tiene cabida en *El dolor de los demás*. Como expresa Ricoeur, es imposible recordar sin aceptar la fragilidad de la memoria y abrazar el potencial de la imaginación para el acto de rememoración (2003: 60). En esta misma dirección se expresa Hernández en una entrevista:

En la era de la *postverdad*, los hechos han desaparecido y solo importan los discursos. Quizá por eso buscamos tocar lo real, lo que de verdad nos quema. De todos modos, definir es siempre poner etiquetas. Yo lo único que tengo claro sobre mi libro es que es una novela, basada en hechos reales. Mi amigo mató a su hermana y se suicidó. Eso ocurrió. Eso me destrozó. Eso no es ficción. Ahora bien, el modo en que lo narro, la manera en la que reconstruyo lo sucedido, la transcripción de las conversaciones, lo que yo pienso acerca de ese hecho comprobable, ya está en el ámbito de la imaginación. Y, claro, escribir es inventar. Es decir, fingir. Y en ese caso, sí, todo es ficción (Azancot, 2018).

Quizá, y pese a la innegable inspiración de Cercas y sus esfuerzos terminológicos, lo que las declaraciones de Hernández indican es que, en los últimos años, ya entran otros parámetros y preocupaciones epistemológicas en juego, como la verdad y la prevalencia del relato sobre los hechos contrastados. Así, en tiempos posverídicos, el foco no se ha de poner en qué es cierto o no en la historia relatada, sino en la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta. Por no abandonar las reflexiones terminológicas de Cercas sobre la novela, sería útil incluir *El dolor de los demás* en la categoría de “novelas de punto ciego”³, aquellas en las que:

³ Este concepto es el que utiliza el investigador Pozuelo Yvancos para calificar esta novela de Hernández en un texto que le dedica en la revista *Ínsula* (2019).

En su corazón hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central. Al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro. En otras palabras: al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; solo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta (Cercas, 2016: 17).

Al carecer de una respuesta definitiva, hallar la verdad se convierte en una aporía. Es algo que advierte Martínez Rubio en su estudio sobre las “novelas de investigación de escritor”: es imposible alcanzar “la verdad plena” (2015: 97). Por ello, avanzada la trama, Hernández se cerciora que aclarar lo ocurrido ya no es lo más importante, y se centra en cómo el proceso de investigación ha moldeado al propio sujeto enunciativo hacia una verdad parcial sobre sí mismo y su relación con los demás. Existe un cambio en el punto de vista, como veremos, que es el vital en la parte final del relato. Por todo ello, Isabel Verdú Arnal prefiere utilizar la etiqueta “novela de investigación epistemológica” para referirse al libro del murciano: “La investigación desemboca en un punto tan ciego como iluminador acerca del dolor de los demás y el suyo propio” (2019: 121). El proceso indagatorio se torna, así, en un asidero ético como reverso de la posverdad, y la intención de esclarecer la verdad con la que arrancaba la novela, ante semejante contexto, se difumina. En esto último, la lectura de las imágenes que el historiador de arte incluye resulta también clave.

3. El potencial del entramado visual

Las imágenes y su relevancia constituyen un motivo central en la obra objeto de estudio, como confiesa la voz narrativa en otro pasaje de calado metaficcional: “Mire, en mi novela son tan importantes los hechos como las imágenes” (2018: 275). Esto no solo lo constata la inclusión de imágenes en el libro, sino el carácter decisivo que poseen en el proceso indagatorio y en la transformación paulatina que el narrador sufre conforme la narración avanza y se confronta a ellas. De hecho, todo comienza con la búsqueda de unas imágenes fijas, ante la dificultad inicial de arrancar el proceso creativo: “No tenía demasiado claro por dónde empezar y, de modo instintivo, se me ocurrió buscar todas las fotos de Nicolás que guardaba en los álbumes que había traído de casa de mis padres” (Hernández, 2018: 98). Son seis las imágenes que aparecen en la edición de *El dolor de los demás*, incluyendo la de la portada, por lo que el componente paratextual (Genette, 1989) resulta también clave en la parte final de la investigación, como se analizará. Todas ellas proceden de colecciones familiares, medios de comunicación o de la reproducción de obras artísticas, pero el propósito de su aparición en el libro sobrepasa el carácter meramente informativo.

La inclusión de fotografías en volúmenes impresos cuenta con una enorme tradición, y la variedad de textos escritos que han experimentado con materiales visuales es enorme a nivel internacional (Gómez López-Quiñones, 2008: 91). No obstante, si se pone el foco en el contexto narrativo español contemporáneo, son muchos los investigadores que han analizado el incremento de novelas que incluyen imágenes de distinta naturaleza (Mora, 2021; Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 277; o Pittarello, 2014), especialmente con la entrada del nuevo siglo y la mayor incorporación del “yo” en los relatos. Mora subraya que la importancia de los textos visuales en la literatura hoy en día es ancha y medular, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, y que ello se debe entender como un reflejo más del *Zeitgeist*, en un mundo donde la proliferación de las pantallas y las cámaras marcan nuestro día a día (2021: 160). Este investigador define y actualiza el concepto de “imagen en literatura”: “representación que, al ser captada por el ojo humano, transmite al cerebro entrenado un discurso artístico complejo en el que la visualidad desempeña un papel primordial, ya consista esa representación en un texto, ya carezca de elementos verbales” (162). Esto es, la aparición de textos visuales en el entramado literario requiere una lectura compleja, que no se limite a entender la imagen por parte del lector como un mero indicio del carácter verídico de lo que el autor relata en las páginas.

Gómez López-Quiñones explica que la credibilidad que una narración obtiene de una fuente visual depende del modo en que texto e imagen interactúen en la página (2008: 92), así como de la interpretación que a ello le conceda el receptor. Es este un reto que también aparece en *El dolor de los demás*, hasta el punto de que Alberca afirma que las imágenes, en toda la trayectoria novelística del murciano, “no explican nada sin el conocimiento de la historia que hay detrás de cada una de ellas” (2020). Se requiere, y más en un mundo donde la imagen prolifera de modo hipertrófico, de un lector activo que sepa decodificar el texto visual y su contexto, que entienda que la imagen es también un elemento decisivo para entender qué está pasando en la narrativa contemporánea. Mora ofrece a este “lector necesario” la denominación de “lectoespectador”, el cual se diferenciaría del clásico en su capacidad para negociar con el texto muchos elementos más allá del tradicional “sentido o intención de lo escrito” (2012: 114).

La primera de las imágenes incluidas en *El dolor de los demás* (2018: 137) es una fotografía tomada por Tito Bernal, aparecida en el periódico *La verdad*, en la que se observa el barranco por el que se lanzó Nicolás tras matar a su hermana. La segunda (142), del mismo autor y extraída de la hemeroteca del mismo diario, muestra a un grupo de personas en torno a la casa familiar donde residía el asesino, y en esta aparece Hernández, a sus 18 años, acompañado de su padre y otros familiares. La tercera (155)

es la fotografía *La visita de Münchhausen*, tomada en Belchite Viejo (Zaragoza) por Francesc Torres, mientras que la cuarta (184) es una captura de pantalla del telediario de RTVE Murcia emitido el día 26 de diciembre de 1995, en la que se ve a Hernández siendo entrevistado con motivo del suceso. Por último, la quinta imagen (280) incluida es otra fotografía, obra del artista chileno Alfredo Jaar, titulada *Los ojos de Gutete Emerita* (1996). En cuanto a la imagen de portada, es la única que ha sido modificada para su inclusión, ya que se observa otra fotografía familiar de Hernández, en la que aparece él, aún niño, montado en un pequeño vehículo movido por un poni junto a su padre y un vecino de la Huerta y, de fondo, un sujeto que ha sido sustituido por una silueta que se ha pintado de amarillo. El lector de *El dolor de los demás* —ese “lectoespectador” reclamado— no descubrirá la misteriosa identidad de esta persona hasta el tramo final de la novela. Se trata de Rosi (245), y su “redescubrimiento” es vital en clave diegética, como se analizará.

No es el propósito de este texto estudiar en profundidad las imágenes incluidas en el volumen —operación que, por otra parte, ya ha efectuado con notable interés Antonio Candeloro (2021)— sino analizar el rol que estas desempeñan en la transformación que experimenta el sujeto enunciativo conforme avanza el proceso indagatorio y se encalla definitivamente la búsqueda de la verdad. Para ello, conviene reflexionar sobre el poder que lo visual, en su conjunto, tiene en *El dolor de los demás*. Lo primero que se debe apuntar es que no solo las imágenes anteriormente referidas que se incluyen en la obra tienen una importancia destacada en el relato; también lo poseen aquellas que se leen, esto es, el carácter efrástico que se vislumbra en diversos momentos de la narración. La éfrasis se entiende como la representación verbal de un objeto visual (Pimentel, 2003), y constituye un recurso habitual en la literatura española reciente, utilizado por autores como Cercas en *Anatomía de un instante* o Ricardo Menéndez Salmón en *La luz es más antigua que el amor* (2015), entre otros (Mora, 2021: 163-164). Un caso paradigmático en la obra de Hernández en donde aparece la éfrasis se da cuando el narrador describe su visita al cementerio en el día de Todos los Santos, al acercarse al panteón de Rosi y Nicolás, y cómo la fotografía de este —que ya había aparecido en sus pesadillas— se refleja en su propia mirada. Es indudable el potencial narrativo y dramático de este recurso en *El dolor de los demás* y, en esta línea, Mieke Bal realiza un alegato por la “figuración” para interpretar la obra de 2018: “Lo figural es esa área donde las palabras y las imágenes no son contrapartes o medios diferentes, sino que son inherentemente uno” (2021: 262).

En segundo término, pese al carácter estático y no autosuficiente de las imágenes, su *dispositio* podría ayudar a concebir la obra de Hernández como un documental. La especialización como historiador de arte del escritor, el papel nodal de la imagen en la literatura contemporánea o el auge de lo multimedial y transmedial (Sánchez-Mesa y

Baetens 2017) ha provocado que se acreciente el interés, en clave no ficcional, por las relaciones entre cine y literatura, y si se atiende a parte de la novelística actual, se observa que “el nexo es mayor incluso con el cine documental” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 154). A todo ello ayuda la inclusión de imágenes que transmiten la sensación de ser caseras y familiares, con lo que contagia una nostalgia propia del material encontrado propio del cine que utiliza la técnica del *found footage* (Noriega, 2012), y a las que se ofrecen nuevas interpretaciones en este tipo de documentales. Lo mismo ocurre con las imágenes de *El dolor de los demás*: Hernández las rescata y las sitúa en un contexto muy diferente del que fueron tomadas, lo que desaconseja una lectura de las mismas apresurada y meramente informativa. También Bal apuntala el carácter intermedial que posee la novela, y la compara con “una película donde la figuración visual y las palabras poéticas colaboran” (2021: 272).

En último término, respecto al potencial de la imagen en la obra, habría que retornar a ese carácter de insuficiencia que, por sí solas, otorga Alberca (2020) a las imágenes de *El dolor de los demás*. Con la inclusión de fotografías Hernández no busca certificar la veracidad de lo que se nos cuenta. En un estudio sobre la función que cumplen las fotografías insertadas en una historia narrada, John Tagg (1980) defiende el grado de reflexividad que aporta la imagen fija como medio generador de sentido, esto es, destaca la autonomía de lo visual como algo dependiente de lo escrito, ya que la foto no supone un apoyo de la palabra, sino un complemento, capaz de ofrecer otra versión de los hechos, por lo que el investigador sugiere entender las relaciones entre texto escrito y visual de forma horizontal, y no jerárquica. La imagen no se supedita a la historia, sino que le confiere otra nueva vía de interpretación al relato. Como añade Gómez López-Quñones la fotografía no es la versión “última y tranquilizadora, sino una versión más que dialoga y colisiona con otras” (2008: 95).

Las imágenes, por lo tanto, tampoco son capaces por sí solas de revelar esa verdad que parecía buscar Hernández, pero al igual que el propio proceso indagatorio, confrontarse con ellas provoca que él, como sujeto enunciativo, no salga indemne: la imagen no tranquiliza, pues supone la evocación de ese dolor enquistado desde aquella infausta Nochebuena de 1995. De hecho, él mismo va a reconocer su cobardía: “Es más fácil cerrar los ojos que enfrentarse a la verdad” (2018, 201).

4. Presencias fantasmagóricas entre el duelo y la memoria

No es sencillo enfrentarse a un suceso que no ha cicatrizado y que aún sigue, en buena parte, sin explicación. Hernández recurre a una figura que, en la literatura de memoria, permite muchas posibilidades creativas: el fantasma. En *El dolor de los demás*, se trata de un término que convoca en numerosas ocasiones, pues se sitúa “en

el límite de lo visible” (2018, 119) y en entrevistas también recurre a la metáfora fantasmagórica para explicar lo difícil que es bucear en los recuerdos traumáticos del pretérito: “Escribiendo *El dolor de los demás* me sentía como si estuviese haciendo güija constantemente, convocando a todos mis fantasmas en vez de liberarme de ellos. Empezaron a despertarse todos los fantasmas propios que me estaban esperando”⁴ (Arco 2018).

El fantasma es una figura que, en el mundo artístico y relacionado con lo mnemónico, proporciona infinitas posibilidades hermenéuticas a los autores, lo que se debe a su potencia metafórica y a la ubicación de la figura en el umbral entre el pasado visitado y el presente narrado, entre los vivos y los muertos y, de forma constante, como ausencia que se materializa de formas muy singulares y variopintas en el relato. Los recursos utilizados por los escritores para jugar con la figura del fantasma en las escrituras miméticas contemporáneas han tenido diferentes propósitos, y se pueden referir, entre otros, la proyección de un duelo enquistado que aún causa dolor, esa “memoria herida” (Ricoeur, 1999) ya aludida, o la idea de refloatar un evento acaecido olvidado en el marco de un suceso trágico —lo que es frecuente en el caso español, especialmente desde inicios del presente siglo, en la literatura sobre la Guerra Civil (Nuckols, 2020: 65)—. En la tercera novela de Hernández, el particular detective se topa con fantasmas que se manifiestan de dos maneras: los que aparecen relacionados con los sujetos de su infancia y adolescencia, personas ya fallecidas en el momento de ejecutar la investigación; y los que resurgen en relación a los espacios en los que el joven Hernández creció.

El duelo es una constante en la trayectoria creativa del escritor murciano (Pozuelo Yvancos, 2023), y este no se puede entender en *El dolor de los demás* separado del tema de la memoria⁵. Este binomio queda ya patente desde la cita elegida para iniciar el relato: “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (2018: 9). Se trata de una sentencia extraída del ensayo *Regarding the Pain of the Others* (2003) escrito por Susan Sontag. De este texto recicla también el título para su obra, y resulta determinante ya que una de las primeras enseñanzas que obtiene de su proceso de investigación y desplazamiento al pretérito es que la obra en proceso se convertirá en un “texto luctuoso”: “Mientras escribo esté

⁴ Es una figura muy recurrente en su trayectoria creativa. En *Anoxia* (2023), su última novela —de carácter más ficcional que la obra objeto de estudio— incide en el componente fantasmagórico, especialmente asociado a las imágenes fotográficas: “Sigue sin creer en otra cosa que en la fotografía. En el poder de las imágenes para resucitar el pasado. Ese es el único fantasma que convoca” (27).

⁵ En uno de los relatos de *Cuaderno [...] duelo* el autor se centraba en la muerte de sus padres (Hernández-Navarro, 2011).

párrafo, me doy cuenta de que este libro también está lleno de muertos. De muertes y de lugares de duelo. Es, una vez más, un texto luctuoso. La muerte reclama su sitio en todo lo que escribo” (Hernández, 2018: 35). Por el pasado investigado pasean los espectros de familiares, amigos y vecinos queridos que ya han fallecido, y también se convocan recuerdos no siempre felices relacionados con su infancia. Ocurre cuando rememora diferentes actitudes machistas o la poca empatía que tuvieron algunos familiares, incluido él mismo, hacia su madre, enferma de depresión.

Ha pasado ya algún tiempo de aquello, y cada vez estoy más convencido de que fuimos culpables. Mis hermanos y yo. Culpables de lo que sucedió con mi madre. Continuadores de una larga tradición de servidumbre. La utilizamos hasta que ya no pudo más. La dejamos sola con su carga heredada y eso acabó con ella. (125).

El pasado tiene un carácter fantasmagórico, no estático, y cuando se recuerda, llega el dolor, como deja claro en otro momento: “El pasado es denso, respira, se mueve hacia nosotros” (66). No obstante, también comprende Hernández que la escritura fruto del proceso indagatorio es que lo que puede hacer sanar esa “memoria herida”: “Era precisamente a eso a lo que yo había ido allí. A buscar una cura. A intentar sanar el pasado. Al menos, durante algún tiempo” (152). Escribe Ricoeur que el trabajo de duelo consiste en un trabajo de recuerdo, y que siempre que se escarbe en un trauma con el objeto de sanarlo y superar el luto también se produce un “reconocimiento de nosotros mismos”, ya que “el recuerdo no se dirige solo al tiempo, sino que reclama también su propio tiempo: un tiempo de duelo” (1999, 38).

La entrada de la variable temporal en el proceso de sanación también es decisiva. No es el mismo Hernández el que escribe desde el presente, que se reconoce estable, con un puesto de trabajo fijo y una relación amorosa feliz, que el que creció en el ambiente opresivo en que se cometió el crimen relatado. Y confiesa que, además de en la obra de 2018, en sus anteriores novelas, *Intento de escapada* (2013) y *El instante de peligro* (2015), sus fobias se colaban en la ficción, “mis miedos y mis frustraciones” (2018: 153), lo que promueve la confusión entre vida y literatura. En tal sentido, y en clave mnemónica, la estrategia del escritor de convertirse en un *flâneur* del tiempo resulta “una evocación estimulante de la memoria” (Bal, 2021: 279), ya que así se convierte en un observador sigiloso, capaz de interpretar mediante el hecho literario unos recuerdos que “llegan como fogonazos” (Hernández, 2018: 99) o, incluso, como destellos ópticos, lo que vuelve a reiterar las importancia que el elemento visual tiene en el relato: “Las imágenes del pasado habían vuelto con fuerza a mi mente y deseaba sincronizarlas con la experiencia del presente” (113). Una noción que parte del pensamiento de autores que ha trabajado Hernández en su faceta académica —especialmente, Walter Benjamin (Hernández-Navarro, 2012)— y que permite utilizar el concepto de “recuerdo-imagen” para momentos como el descrito:

“Hemos tenido que reconocer que el recuerdo se presenta como imagen, a modo de imagen” (Ricoeur, 1999: 80). En su acción de paseante de la memoria el autor confirma que esta es un arma de doble filo, ya que recordar es hacer justicia, pero esta acción también amarga y causa dolor (Candeloro, 2021: 62), y escapar del pasado, operación que Hernández reconoce haber intentado toda su vida (2018: 18), es imposible, pues “nada se borra del todo, ni el bien ni el mal, y el pasado permanece y nos acompaña eternamente, como una sombra que no siempre podemos descifrar” (295). De nuevo, la imposibilidad de descifrar algo pretérito, esto es, la inviabilidad de hallar la verdad absoluta.

El elemento espacial, como se apuntó, también se manifiesta como fantasmagoría mnemónica en la novela. La huerta murciana actúa como sinécdoque del espacio asfixiante en el que el autor creció y del que no pudo escapar hasta cumplida la mayoría de edad que le permitió marcharse a Murcia para estudiar una carrera universitaria: “El espacio en que me había tocado vivir, un mundo viejo y pequeño, cerrado y claustrofóbico, un lugar donde pesaba el aire” (20). En el primero de los seis bloques de la obra, titulado “Veinte años” —por el espacio temporal que pasa desde la tragedia pretérita hasta el presente de la narración— Hernández expresa sus sinsabores al acometer la investigación, ya que eso le ha de llevar, de forma inexorable, a visitar los emplazamientos de su infancia y adolescencia, de ese lugar del que toda la vida ha intentado escapar pero, también, de esa casa familiar donde tuvo momentos felices al cuidado de unos padres y hermanos atentos. Por ello, también reflexiona sobre la pena que le produce visitar esos lugares otrora habitados por sus seres queridos y por no haber prestado atención a cosas que, dos décadas después, sí valora como se merece: “Los hijos no escuchan a los padres. Y solo reparan en ello cuando ya es demasiado tarde” (17).

El modo en que describe muchos de los lugares donde habitan esos fantasmas de su memoria provoca que estos emplazamientos tengan una vertiente mítica y que, de nuevo, mediante la éfrasis, se constituyan en imágenes: “La huerta es un lugar, pero también es una imagen, un espacio mítico” (42). Así, la casa familiar, ya prácticamente abandonada y sin vida en su interior, funcionaría como ese “recuerdo-imagen”, concebido en el presente narrativo como un “lugar de memoria” (Nora, 1997) —de hecho, es el propio Hernández el que cita al historiador francés y quien explica el concepto (2018: 115)— donde solo permanecen las presencias fantasmagóricas. En tal contexto, resulta muy pertinente la digresión sobre el fenómeno de la ruina que se produce en la visita que, ya en 2015, Hernández realiza a Belchite Viejo. El municipio aragonés es, siguiendo con Nora, otro inequívoco espacio de memoria, ya que fue escenario de batalla en la Guerra Civil, dejado en ruinas por Francisco Franco para hacer visible la barbarie del enemigo republicano y,

además, como recuerda Hernández, el cineasta Terry Gilliam rodó allí *Las aventuras del barón Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, 1988), con lo que los restos del rodaje se confunden con la destrucción real (2018: 155). Es en la ruina donde habitan los fantasmas del pasado, ya sean aquellos que remiten a un evento traumático histórico, como el caso de contienda civil española, o de carácter personal, como la narrada en *El dolor de los demás*. Precisa Marc Augé que “contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro” (2003, 45), y es eso justamente lo que siente el escritor cuando retorna a la huerta y al que fue su mundo antes y durante el crimen de Nicolás: experimentar el pasado y el dolor que este aún acarrea.

En el retrato de los lugares de la memoria descritos por el autor emerge la estética noventera, propia del tiempo en que ocurrieron los hechos rememorados. Es el caso del Bar Merendero El Yeguas, un vestigio de “un mundo que hace tiempo comenzó a extinguirse, los estertores de un modo de vida que nunca más volverá” (Hernández 2018, 50). Era el gran lugar recreativo y de reuniones de los vecinos, que aún resiste en el presente narrativo como lugar de congregación de aquellos parroquianos, muchos ya jubilados, que Hernández había conocido en su infancia. Los noventa y las localizaciones de la memoria juvenil del escritor simbolizan ese cronotopo del pasado del que había escapado, pero, al mismo tiempo, no hay solo rechazo en la evocación de ese tiempo y espacio, también una mirada nostálgica “y cierta añoranza carente de idealismo” (Sánchez Zapatero, 2019: 191).

¿Cómo lidiar con ese filo doloroso que acarrea el proceso de recordar y todos los fantasmas de la memoria? El viaje de Hernández al pasado podría calificarse como “órfico”, ya que supone un peculiar descenso a los infiernos, una profundización en un trauma gigante: el momento en que su mejor amigo se convierte en el asesino de su hermana, el causante del dolor de los demás y del suyo propio. Emprender este desplazamiento órfico y dar forma a una novela es la vía para curar su “memoria herida” y alejarse de forma definitiva del duelo perenne que le acompaña desde hace veinte años. Pero resulta evidente que en el proceso de anamnesis el escritor ha de luchar con sus propios fantasmas; aquellos que, por medio del oficio creativo, dota de presencia en su libro. Siguiendo la teoría del historiador Siegfried Kracauer, Àngel Quintana propone, para todo aquel creador que viaje al pasado y dé cuenta de ello, una lectura órfica:

La historia siempre propone al individuo del presente un viaje temporal hacia el pasado. Para comprender lo acontecido en otros tiempos es preciso viajar, como Orfeo, hasta el tenebroso mundo de los muertos y rescatar las huellas de la memoria, esas que nos ayudan a reconstruir lo acontecido, conocer mejor nuestro presente y orientar el futuro (2003: 137).

Visitar ese mundo de los muertos —“hace mucho que este mundo ha muerto para mí” (Hernández, 2018: 242)— es lo que realiza el escritor murciano. Pero existe un punto de inflexión durante el proceso de investigación. Aunque la intención original pueda ser rescatar las huellas de la memoria para comprender y averiguar lo acontecido aquella infausta navidad de 1995 y que todas las piezas encajen, descubre, ya avanzado el relato, que no le interesa seguir indagando en informes policiales y judiciales, por lo que la particular Eurídice del Orfeo en que se ha convertido Hernández no será la memoria o la verdad, ya que esta es siempre “subjetiva y fragmentaria” (Verdú Arnal, 2019: 121), sino la mirada. Se trata de un momento decisivo en *El dolor de los demás*, el instante en que descubre que esa Eurídice que ha bajado a rescatar al averno es la mirada y, más concretamente, la mirada a un personaje central, que había estado fuera de foco: Rosi.

Hasta este punto de inflexión, la hermana del asesino había estado ausente, fuera de la mirada del detective en que se había transmutado Hernández. Así lo reconoce el propio escritor: “Es curioso cómo la mirada es capaz de dejar espacios de invisibilidad. Durante años, Rosi había sido una ausencia absoluta. Había sido invisible en la foto y también en mis recuerdos, incluso en el proceso de escritura. El protagonista de la novela era mi amigo” (2018: 245). El narrador había tratado desesperadamente de comprender el pasado y, al final, descubre que ese pretérito, al igual que la verdad, no puede conocerse del todo, por lo que reconocer a Rosi significa, por fin, abandonar una búsqueda infructuosa y abrazar la alteridad —de ahí la gran carga ética que Bal (2021) confiere a la novela—. La mirada, en tal caso, es lo que le permite ponerse en el lugar del otro, abrir unos ojos que habían permanecido cerrados (Hernández, 2018: 201) mucho tiempo, y dirigir la mirada a la verdadera víctima de la tragedia. *El dolor de los demás* contiene, así, un alegato por la potencia de la mirada como clave narrativa y dramática, lo que confirma la relevancia de la última imagen incluida en el libro, la fotografía *Los ojos de Gutete Emerita* (1996), en la que se observa “la mirada que ha visto de cerca la muerte” (279), independientemente de que esta se produzca en el contexto del genocidio de Ruanda de 1994, donde fue tomada la imagen fija de Jaar, o para simbolizar la ausencia de un punto de vista que fue arrebatado de forma violenta, como ocurrió con Rosi en el crimen de la huerta murciana. Como expone Candeloro, la mirada fotografiada por el artista chileno permite, en definitiva, “ponerse en el lugar del otro” (2021: 75).

Todo ello confirma la necesidad de reclamar al “lectoespectador” como receptor ideal al surgir este como analista con preparación para interpretar una obra donde la relación de texto e imagen expanden constantemente “las posibilidades de flujo informativo y de sentido” (Mora, 2012: 19). Y es que Hernández, como doctor y docente universitario en Historia del Arte, dedica mucho espacio en sus creaciones

a reflexionar sobre el potencial de lo visual, y *El dolor de los demás* no es una excepción. Conviene concluir este punto, no obstante, con la mirada a la foto de portada, otrora descrita, en la que aparece de fondo la silueta fantasmagórica coloreada en amarillo de Rosi. El modo de que el “lectoespectador” complete el acto de justicia iniciado por el propio Hernández al posar la mirada sobre Rosi y su tragedia consiste en extraer toda la potencia de esa imagen, sacar a la joven mujer asesinada de su carácter fantasmal y convertir su ausencia en presencia, al mismo tiempo que es la imagen de Nicolás —y, por lo tanto, su recuerdo— lo que queda anclado en las tinieblas. Hacer, en definitiva, lo mismo que hace Loles, prima de Hernández y mejor amiga de infancia de Rosi: “De ella te puedo contar lo que quieras. A él lo he borrado de mi memoria” (2018: 249), le dice esta al escritor-detective cuando le pide recordar el asesinato. Es al posar la mirada en Rosi cuando Hernández emprende la vuelta del viaje órfico, cuando, por fin, consigue ponerse en el otro lado, “por primera vez en mi vida” (260). Esa imagen simbólica que el “lectoespectador” podría generar en su imaginación se confrontaría a la de la portada, ya que en esta no se incluiría ningún fantasma ni silueta en amarillo, sino la imagen real de Rosi, la verdadera víctima del espantoso crimen, mientras que su asesino, Nicolás, sería el que apareciese como una sombra, relegado a ser uno de esos fantasmas que, con el paso del tiempo, vagan por el vacío y son consumidos por el olvido.

5. Conclusiones

Miguel Ángel Hernández parte en su tercera novela de un material dramático potente, procedente de un episodio real que vivió en la parte final de su adolescencia y que, veinte años después, aún marco su sino: el fratricidio cometido por el que fuera su mejor amigo en la infancia, Nicolás, y el posterior suicidio de este. Si bien, como en toda obra creativa, al argumento se ha de sumar una disposición formal que potencie la faceta narrativa para su éxito. El andamiaje estructural propuesto por el escritor murciano en *El dolor de los demás* y la utilización de herramientas propias de la no ficción o la teoría literaria permiten un notable grado de identificación con el lector, ya que este, al concebir la novela como un *work-in-progress*, da cuenta “en falso directo” de las pesquisas que el escritor-investigador realiza sobre la tragedia pasada. Así, Hernández invita al receptor de su obra a un espacio privado, y le confiesa sus recuerdos a la par que sus propias fobias y frustraciones pretéritas.

Una de las conclusiones a las que se llega es que la verdad anhelada es inalcanzable. Confiesa Hernández en el inicio de la novela que uno de los propósitos de su indagación en saber realmente qué pasó, entender qué hubo detrás de un suceso del que aún quedan numerosos interrogantes. Acude, para tal fin, a fuentes judiciales y policiales, bibliotecas y hemerotecas de diferentes medios que dieron cuenta de la

tragedia, y entrevista a personajes implicados, ya sean del ámbito familiar o vecinal, o desconocidos que tuvieron algún papel en la exploración inicial del crimen. Pero tras una serie de sinsabores y el cambio de parecer existencial que se produce en el autor y narrador en su paseo como *flâneur* por las ruinas del pasado, deduce que no tiene mayor interés clarificar lo ocurrido y seguir alimentando ese dolor propio y de los demás, y qué resulta más importante, en clave literaria, testimoniar el propio cambio del sujeto enunciativo, esto es, el suyo propio. Además, descubre que la investigación sobre una tercera persona le ha revelado aspectos de uno mismo, pues hallar una verdad plena es imposible, ya que esta se ha revelado pronto como subjetiva e insuficiente. Por ello, *El dolor de los demás* puede definirse como una obra de “investigación epistemológica” (Verdú Arnal, 2019). El trauma no se cura al remover el pasado y acceder a informaciones de naturaleza escabrosa o sensacionalista, sino al abrazar la alteridad que le permite ponerse en el lugar del otro.

Para sustentar la *dispositio* por la que opta, Hernández hace uso de una tendencia literaria recurrente en la narrativa española actual, la “novela de investigación de escritor” (Martínez Rubio, 2015), en la que el propio autor, también voz narrativa del relato, hace las veces de detective que indaga en un suceso pretérito. Para ello, y aunque se parta de hechos reales, existe una voluntad creativa de dar un sentido literario y artístico que posibilite la novela. Optar por este género, dado su carácter versátil e híbrido, permite que el autor experimente y utilice materiales y formas de diversa índole, muchos de ellos recurrentes en la literatura de la posmodernidad, como son la metaficción o la intertextualidad. El primero se observa de forma reiterada en *El dolor de los demás*, ya que son muchos los postulados sobre el potencial de la ficción en su discurso literario. Acerca de lo segundo, Hernández no esconde su deuda con autores que han abordado diferentes investigaciones pretéritas con fórmulas similares, siendo el caso de Javier Cercas uno de los más notables, tanto por su quehacer literario como por su empeño teórico.

Al concebirse la obra como un continuo viaje entre el pasado y el presente del autor, la memoria se convierte en una temática muy destacada. En este libro, como ocurre en buena parte de la trayectoria de Hernández, esta se asocia al duelo, lo que provoca una pertinente reflexión sobre la figura del fantasma. Estos se le presentan en forma del recuerdo de sus familiares ya fallecidos, y también en pesadillas con la forma de Nicolás, el asesino. Pero también surgen apariciones espectrales en los espacios que formaron parte de su infancia, especialmente, en ese lugar opresivo que significó la huerta murciana; un mundo aún hostil que le despierta cierta nostalgia, pero que no siente comodidad al visitar.

También son las imágenes un importante ámbito de reflexión en la obra objeto de estudio. Estas no explican nada sin el conocimiento de la historia que hay detrás de

todas ellas, por lo que también resultan clave en la idea de que, ante la imposibilidad de conocer todo lo ocurrido, estas no pueden manifestar toda la verdad. El historiador de arte potencia lo visual en la novela de diferentes maneras, ya sea con la écfrasis, el reclamo de otras disciplinas artísticas o con la inclusión de textos de diversa naturaleza, desde fotografías de prensa hasta capturas de pantalla u obras artísticas. Y mayor relevancia aún posee la imagen de la portada. Lo que podía leerse como una mera imagen típica del álbum familiar de los Hernández Navarro, aquí toma un cariz nuevo gracias al juego —y reto— que se le ofrece al “lectoespectador”: en la fotografía aparece, al fondo, una silueta misteriosa, en amarillo. Rosi, la mujer asesinada por su hermano Nicolás, ha sido borrada.

Hasta bien avanzado el relato no se descubre quién hay detrás de ese destello coloreado que podría pasar por un mero retoque comercial realizado para la portada. Pero la imagen del paratexto tiene una innegable relevancia en términos dramáticos, ya que simboliza el carácter fantasmagórico que el propio Hernández, sin eludir la autocrítica, le había otorgado a este personaje central en la historia desde el inicio de su investigación, ya que no se había centrado en ella, condenándola al olvido. Solo toma presencia real, en la memoria del autor y en la novela, cuando reconoce su error. Es un punto de inflexión vital, que también interpela a lo visual: así puede reconstruirse la memoria de la principal víctima, y desaparecer la silueta amarilla que sombrea la imagen de Rosi. Por ello, la operación que efectúa y nos narra Hernández se debe calificar como “órfica”: viaja a los infiernos, a ese pretérito del que siempre ha intentado escapar para despejar los interrogantes del crimen, pero averigua que una investigación así no tiene sentido, ya que tratar de hallar una verdad absoluta, sin tener en cuenta el dolor de los demás, es una acción condenada al fracaso. Así lo expresa en el final de la más autobiográfica de sus novelas hasta la fecha:

Fue entonces cuando comencé de nuevo y escribí este libro desde el final. No para emprender otros caminos o buscar mejores respuestas, no para enmendar los errores y escapar del extravío. Escribí para dejar constancia de este naufragio, para volver a llegar al mismo lugar y perder de nuevo, para fracasar otra vez, quizá para hacerlo mejor (2018: 296).

Hernández comprende que la clave está, por lo tanto, en la mirada. O, mejor dicho, en saber desviar la mirada, y prestar atención a Rosi, para así sacarla de la “Zona de sombra” —nombre nada azaroso del último capítulo de la novela— y concederle, aunque sea desde la forma simbólica que constituye la literatura, un sentido recuerdo a la verdadera víctima de la tragedia.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, M. (2020). “Miguel Ángel Hernández: el tríptico del arte o la vida”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 838, 110-125.
- ARCO, A. 2018. “Miguel Ángel Hernández: ‘Tras escribir *El dolor de los demás* me he quedado tocado, esa es la verdad””. *La verdad*. <https://www.laverdad.es/ababol/literatura/miguel-angel-hernandez-20180421025627-ntvo.html>
- AZANCOT, N. (2018). “Miguel Ángel Hernández: ‘Este es el libro por el que me convertí en escritor’”. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/20180504/miguel-angel-hernandez-libro-converti-escriptor/304721143_0.html
- BAL, M. (2021). *Figuraciones: cómo la literatura crea imágenes*. Murcia, EditUm.
- CANDELORO, A. (2021). “Imágenes siniestras. *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 43, 57-83. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24677>
- CATELLI, N. (2002). “El nuevo efecto Cercas”. *El País*. https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html
- CERCAS, J. (2005). *Relatos reales*. Barcelona, Acantilado.
- CERCAS, J. (2014). *El impostor*. Barcelona, Literatura Random House.
- CERCAS, J. (2016). *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld*. Barcelona, Literatura Random House.
- CEREZO, H. (2018). “Hernández: ‘Creemos que lo sabemos todo de todos y no conocemos nada de nadie’”. *Siglo XXI*. <https://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/1186629/creemos-sabemos-todo-todos-no-conocemos-nada-nadie>
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato specular*. Madrid, Editorial Antonio Machado.
- GARCÍA OREJAS, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco.
- GASS, W. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. New York, Knopf.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (2008). “A propósito de las fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos*”. *Revista Hispánica Moderna*, 61(1), 89-105.

- GÓMEZ TRUEBA T y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón, Trea Ediciones.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2011). *Cuaderno [...] duelo*. Murcia, Nausicâa.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.
- HERNÁNDEZ, M.A. (2018). *El dolor de los demás*. Barcelona, Anagrama.
- HERNÁNDEZ, M.A. (2019). *Aquí y ahora. Diario de escritura*. Madrid, Forcola.
- HERNÁNDEZ, M.A. (2023). *Anoxia*. Barcelona, Anagrama.
- HOWARD FOGEL, S. (1973). *Ludic Fiction-Metafiction: The Contemporary Experimental Novel in America*. Indiana, Purdue University.
- IMÍZCOC BEÚNZA, T. (1999). “De la ‘nivola’ de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 15(1), 319-332. <https://hdl.handle.net/10171/5385>
- LLUCH PRATS, J. (2004). “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”. *Actas de la Associazione Ispanisti Italiani (ASPI)*, 22, 293-306. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2015). *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*. Barcelona, Anthropos.
- MORA V.L. (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- MORA V.L. (2021). “Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital”. *Philologia Hispalensis*, 35(2), 159-175. <https://doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.10>
- NORA, P. (1997). *Les Lieux de mémoire. Tome I*. Paris, Gallimard.
- NORIEGA, E. (2012). “Notas sobre found footage”. *Arte e Investigación*, 14(8), 136-139. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39764>
- NUCKOLS, A. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (1992). “Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 91-104. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199233663

- PIMENTEL, L.A. (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, 4, 205-215. <https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2003.4.1638>
- PITARELLO, E. (2014). “Che ci fanno le fotografie nei romanzi?”. En Guarino, A. (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Napoli, Tullio Pironti, pp. 249-275.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2019). “El punto ciego de *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández”. *Ínsula*, 869, 36-38.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2023). “Muerte, memoria, fotos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 872, 66-67.
- QUINTANA, À. (2003). *Fábulas de lo visible*. Barcelona, Acantilado.
- RICOEUR, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, UAM Ediciones.
- RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2018). “Introducción”. En Cercas, J., *Soldados de Salamina*. Madrid, Cátedra, pp. 9-178.
- SÁNCHEZ-MESA, D y BAETENS, J. (2017). “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 6-27. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2019). “Una novela de vida: *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández”. *Rassegna Iberistica*, 42(111), 189-196. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/010>
- SONTAG, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. London, Penguin Books.
- TAGG, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York, Palgrave MacMillan.
- VERDÚ ARNAL, I. (2019). “Miguel Ángel Hernández, Clara Usón, Álex Chico: la novela de investigación epistemológica como reverso de la posverdad”. *Cuadernos de Aleph*, 11, 119-131.