



**HAL**  
open science

## ”El dolor de los demás de Miguel Ángel Hernández o escribir desde el arte”

Catherine Orsini-Saillet

► **To cite this version:**

Catherine Orsini-Saillet. ”El dolor de los demás de Miguel Ángel Hernández o escribir desde el arte”. Anne-Marie REBOUL-DIAZ, Patricia MARTINEZ. Creación e intermediación en las ficciones contemporáneas del artista, VISOR, 2022, 978-84-9895-631-3. hal-03653003

**HAL Id: hal-03653003**

**<https://hal.science/hal-03653003>**

Submitted on 22 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández o escribir desde el arte

## *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández ou écrire avec le regard de l'art

Catherine ORSINI-SAILLET

Université Grenoble Alpes

Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

Centre d'Etudes et de Recherches des Hispanistes

[catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr](mailto:catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr)

“*El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández o escribir desde el arte”, Catherine Orsini-Saillet

[catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr](mailto:catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr)

Resumen en español

Con su última novela –*El dolor de los demás* (2018)–, Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) se aleja aparentemente del mundo del arte contemporáneo y rompe con el escenario de sus dos novelas anteriores (*Intento de escapada*, 2013, *El instante de peligro*, 2015). Este artículo analiza cómo, en realidad, sigue muy presente el arte en la novela, a través de un mundo diegético elaborado a partir de unas imágenes transfiguradas por la mirada de un narrador-historiador del arte y que se convierte en un mundo “artealizado”. Se evidencia cómo se lleva a cabo esta transformación a través del examen de tres modalidades efrásticas: fotográfica, pictórica y espectacular. Se esboza por lo tanto una forma de aprendizaje literario: si Miguel Ángel Hernández empezó escribiendo sobre el arte, con esta novela, acaba escribiendo desde (o con) el arte.

Palabras clave: Miguel Ángel Hernández, novela española contemporánea, éfrasis, interartialidad, artealización.

“*El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández ou écrire avec le regard de l'art », Catherine Orsini-Saillet

[catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr](mailto:catherine.orsini-saillet@univ-grenoble-alpes.fr)

Résumé en français

Avec son dernier roman –*El dolor de los demás* (2018)–, Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977), s'éloigne apparemment du monde de l'art contemporain y rompt avec ce milieu qui était le cœur de ses deux romans précédents (*Intento de escapada*, 2013, *El instante de peligro*, 2015). Cet article analyse comment, en réalité, l'art reste très présent dans *El dolor de los demás*, à travers un monde diégétique élaboré à partir d'une série d'images transfigurées par le regard d'un narrateur-historien de l'art et qui devient un monde « artialisé ». Il montre comment cette transformation se réalise en examinant trois types d'*ekphrasis* – photographique, picturale, spectaculaire – et ébauche alors une forme d'apprentissage littéraire : si Miguel Ángel Hernández a commencé par écrire sur l'art, avec ce dernier roman, il écrit avec le regard de l'art.

Mots-clefs : Miguel Ángel Hernández, roman espagnol contemporain, ekphrasis, interartialité, artialisation.

Sumario

« En el principio fue la imagen ». Las éfrasis fotográficas. De la éfrasis fotográfica a la éfrasis pictórica. La éfrasis espectacular. Conclusión.

Muchos son los especialistas de la literatura que destacan como rasgo relevante la presencia del arte en la novela contemporánea (en la francesa, en la española pero también en las letras anglosajonas) y hacen de la interartialidad una característica fundamental (Noyaret, 2011, 2012, 2014; Merlo-Morat, 2009<sup>1</sup>; Louvel, 1998; Rodríguez-Pequeño, 2009). No se trata obviamente de nada nuevo, la literatura siempre ha entablado relaciones con las artes. En la narrativa española del siglo pasado, podríamos pensar en ejemplos como *Antagonía*, la monumental tetralogía que Luis Goytisolo empezó en 1963 y cuyo último volumen publicó en 1981. Cada una de las partes de esta tetralogía se asocia con un cuadro de Velázquez (*Las Meninas*, *Las Hilanderas*, *La rendición de Breda* y *Esopo*) y mantiene relaciones estructurales o temáticas con la novela de modo que, a su manera, cada cuadro proporciona claves de lectura. Luis Goytisolo no se contenta con referencias a cuadros reales sino que añade referencias ficticias como un supuesto cuadro de Poussin o el grabado de la Ciudad Ideal que aparece en toda la tetralogía y acaba siendo una representación gráfica de la novela entera con un efecto de *mise en abyme* muy elaborado. Las referencias pictóricas, las descripciones de obras de arte, no suelen ser meramente decorativas sino que generan muy a menudo un metadiscurso sobre la creación. La tendencia actual no hace sino dar visibilidad a una constante antigua y conocida.

Si nos fijamos en la novela española de los últimos años podríamos dar muchos ejemplos de novelas en las que un cuadro, una escultura, el arte<sup>2</sup>, tiene un papel central pero nos vamos a centrar exclusivamente en el ejemplo de Miguel Ángel Hernández porque lo consideramos como uno de los novelistas actuales que mejor integra la reflexión sobre la interartialidad y la presencia del arte en la novela a su *praxis*; también porque se interesa de modo teórico por las relaciones entre arte y literatura. Publicó por ejemplo en los *Cuadernos Hispanoamericanos* un artículo –“La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura”– en el que distingue:

al menos tres formas en las que la literatura se deja tocar por el arte contemporáneo: una aproximación temática, que sitúa al arte como escenario de la trama; una aproximación procedimental, que traspasa algunas de las ideas y modos de hacer del arte al campo de la literatura; y otra, menos evidente, que observa las modalidades en las que el arte se hace eco de ciertos problemas contemporáneos y mira de reojo su tratamiento. (Hernández, 2019a)

Da varios ejemplos para ilustrar cada uno de los tipos de aproximaciones llegando a constituir un corpus representativo.

Ha publicado hasta hoy tres novelas (*Intento de escapada*, 2013, *El instante de peligro*, 2015, *El dolor de los demás*, 2018<sup>3</sup>) y su condición de historiador del arte y crítico de arte, le impide, a pesar suyo, desnudar la novela del arte hasta cuando quiere alejarse de esta temática en la que se siente tan a

---

<sup>1</sup> En su *Littérature espagnole contemporaine*, Philippe Merlo-Morat destaca entre las nuevas tendencias de la novela española contemporánea la relación entre el texto y la imagen. Señala la existencia de novelas-pinacotecas, la importancia de las fotografías, la presencia del imaginario cinematográfico como rasgos propios de la novela actual (Merlo-Morat, 2009: 277-278).

<sup>2</sup> Para reflexionar sobre “las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica”, Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora reúnen un *corpus* de unas veinte novelas en castellano publicadas entre 2006 y 2017 (Almarcegui y Mora, 2019).

<sup>3</sup> También es autor de tres libros de cuentos y de tres diarios o cuadernos de escritura en los que reflexiona sobre su propia práctica: *Presente continuo*, 2016, *Diario de Ithaca*, 2017 y *Aquí y ahora* (2019) escrito entre 2016-2019 mientras redactaba *El dolor de los demás*.

gusto. *Intento de escapada* y *El instante de peligro* nos sitúan en el mundo del arte contemporáneo, con personajes que son artistas ficticiales –aunque inspirados en artistas reales– con los que colabora el narrador (en ambos casos, los narradores son claramente *alter ego* del autor aunque no se llaman como él). La primera es además una verdadera novela de aprendizaje ya que el narrador, estudiante en Bellas Artes, va elaborando su primera novela y seguimos la gestación del texto que estamos leyendo. Su última obra –*El dolor de los demás*– es distinta, o por lo menos lo parece, porque el narrador-autor se propone escribir un libro, una novela, sobre un suceso traumático de su infancia: el asesinato de una joven del pueblo, la Rosi, que ocurrió en la Nochebuena de 1995, matada por su propio hermano, Nicolás, que era amigo íntimo del autor. La intriga nos aleja del mundo del arte y nos introduce en la huerta murciana donde vivían las familias (la del autor y de su amigo). Pero en realidad, el narrador (presentado como autor de las novelas *Intento de escapada* y de *El instante de peligro*) es ya historiador del arte, profesor en la universidad de Murcia y se llama Miguel Ángel Hernández. Veremos que *El dolor de los demás* no es tan diferente aunque el autor no tenga plenamente consciencia de ello en un primer momento. En efecto, en una entrevista de mayo de 2017, Miguel Ángel Hernández anunciaba a Manu Collado:

ya tengo finalizado el primer borrador de una novela autobiográfica en la que hablo de un crimen ocurrido en Murcia hace un tiempo, lo que supone un cambio de contexto radical en el que ya no aparece el mundo del arte sino la huerta murciana [...]. No hay nada de ficción, todo lo que sucede en el libro es real, por lo que pasa a conformar junto con mis anteriores novelas una trilogía en la cual el yo se hace cada vez más evidente, cerrando así un ciclo autobiográfico con un personaje que ya no es sólo un trasunto de mí mismo sino que directamente soy yo. (Collado, 2017)

En efecto, esta última novela apasionante se parece en realidad a las dos primeras, no solo porque las tres forman un ciclo autobiográfico, sino también porque el arte está omnipresente, gracias a un narrador/autor que no puede dejar de contar la historia con su mirada de historiador del arte y sigue planteando las mismas interrogaciones que en sus novelas anteriores: ¿hasta dónde se puede ir en nombre del arte? ¿Cuáles son los límites éticos del arte? Sean las artes plásticas, sea la literatura. Esta coherencia ya ha sido destacada por ejemplo por Manuel Alberca que llega a considerar estas tres primeras novelas como un “tríptico del arte o la vida” (Alberca, 2020). El propio narrador de la novela irá tomando conciencia de estas afinidades entre sus escritos:

¿Una novela sobre un crimen real? ¿Una historia ambientada en la huerta de Murcia? Eso no se parecía a nada de lo que hubiera escrito. [...] Artistas, intelectuales, exposiciones internacionales, teorías enrevesadas sobre los límites de la representación y memoria de las imágenes..., de eso era de lo que sabía escribir. [...] Meterme a narrar la historia que había contado a Sergio era alejarme de ese territorio relativamente confortable y viajar hacia lo desconocido, adentrarme en unos lugares por los que jamás había transitado. Al menos eso fue lo que pensé entonces. Ahora sé que todo forma parte del mismo impulso y que, en realidad, no iba a tener que irme tan lejos. Pero en aquel momento estaba convencido de que se trataba de un nuevo camino y no estaba seguro de querer emprenderlo. (Hernández, 2018: 28-29).

A pesar de ser una novela cuya intriga nos aleja del mundo del arte vamos a ver qué tipo de relación sigue manteniendo con él: porque es una novela que da a ver, con un mundo narrado que nace de unas imágenes transfiguradas por la mirada del narrador y se convierte en un mundo “artealizado”. La

palabra remite a la teoría de Alain Roger que expone en su *Breve tratado del paisaje*, según la que “todo paisaje es un producto del arte, de una *artearización*” (Roger, 2007: 199), con la distinción entre la artealización *in situ* e *in visu* (“en y por la mirada”). Analizaremos pues el papel de las imágenes, especialmente las fotografías, para destacar una forma de aprendizaje literario, el que consiste en lograr convertir lo visual, las imágenes “seminales” (Louvel, 1998), en un discurso verbal que solicita la vista del lector y lo convierte en espectador. En esta novela, el autor anda buscando cómo escribir sobre un tema que lo dejó mudo durante toda su vida (el crimen ocurrió cuando tenía 18 años); entonces solo había logrado expresarse dibujando unos garabatos después de la muerte de su amigo, que terminaron enseguida en el cubo de la basura por lo que este relato se puede concebir como la narración de estos garabatos.

### **“En el principio fue la imagen”**

Con esta frase se abre el capítulo primero de *Intento de escapada* que pone de realce la importancia de la imagen en la génesis del texto. La imitación de la frase bíblica subraya la paradoja: la preeminencia de la imagen en el texto, por naturaleza más *verbo* que imagen. La misma declaración se puede aplicar a *El dolor de los demás* ya que asistimos en la obra a la gestación de una novela que nace a partir de imágenes. Cuando el narrador decide escribir su novela, durante la fase preliminar emprende una búsqueda de documentos, especialmente de fotografías –fotos de su amigo Nicolás, aquellas que fueron publicadas en la prensa, la foto del carruaje en cuyo último plano descubre la silueta de Rosi, la víctima–; también vuelve a ver el vídeo en el que sale hablando, entrevistado por periodistas de televisión y por fin intenta hacerse con el expediente judicial del crimen cometido por su amigo que contiene fotos de la escena del crimen cuyo acceso le será denegado por la justicia. En aquel momento declara al secretario judicial: “Mire [...], en mi novela son tan importantes los hechos como las imágenes” (Hernández, 2018: 275)

Esta búsqueda de imágenes reales provoca una verdadera invasión de imágenes mentales y reactiva los recuerdos. Son imágenes que empiezan por escapar al control del sujeto, se convierten en pesadillas que no lo dejan respirar o descansar. Son como testimonios que vienen del pasado, imágenes agresivas que vuelven de modo obsesivo, y chocan contra el momento presente. Mientras el narrador-escritor se halla invadido por ellas, se encuentra en un callejón sin salida. La salvación llegará con la instauración de la distancia, gracias a un proceso de transformación o de transfiguración, que hace pasar de la imagen a la palabra.

La novela se presenta como una indagación sobre el pasado, que pasa en gran parte por el examen de unas imágenes que provocan revelaciones y que se hacen presentes en el texto de varias maneras. En primer lugar, la imagen se manifiesta en el texto de modo implícito en los elementos paratextuales: el propio título de la novela (que también es el título del quinto capítulo) es una referencia a Susan Sontag y a su obra *Ante el dolor de los demás* sobre las fotografías de guerra; una cita de la misma autora sirve de epígrafe a la novela: “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos”; el título del segundo capítulo –“El mar de niebla”– remite a un cuadro de Caspar David Friedrich, *Caminante ante un mar de niebla*, que tiene mucha relevancia en la novela;

y, por fin, el título de la cuarta sección –“Performance”– alude a una práctica artística. En segundo lugar, en la novela se reproduce una serie de imágenes (cuatro fotografías y una captura de pantalla de un telediario de TVE Murcia en la que reconocemos al joven Miguel Ángel, en los días que siguieron al crimen). La tercera y última modalidad consiste en la inserción de varias éfrasis a lo largo de la novela y convierte a un cuadro de Friedrich en una clave de lectura. El análisis de unas cuantas descripciones de fotografías revela que el narrador no puede sino mirarlas con sus ojos de especialista.

### **Las éfrasis fotográficas**

El encuentro con las imágenes desemboca en una serie de éfrasis que se integran naturalmente en el texto ya que son el resultado de la mirada con la que el narrador las examina. Por lo tanto, podríamos decir que la novela no existe fuera de la mirada que instauro la distancia entre el que mira, desde el presente, y el mundo mirado, las escenas fotografiadas del pasado. Tenemos que distinguir dos tipos de éfrasis según en qué tipo de capítulo se insertan porque la novela –que consta de seis partes y un epílogo– tiene una estructura bipartita.

En cada una de las seis partes alternan dos tipos de capítulos: unos capítulos numerados y metatextuales que relatan el proceso de elaboración de la novela, con un narrador en primera persona, y una serie de capítulos más cortos (no numerados) que reconstruyen, en presente y de manera cronológica, los 25 y 26 de diciembre de 1995, en los que el yo se dirige en segunda persona al joven que fue lo que instauro una distancia entre el presente de la escritura y la trágica noche pasada.

Las éfrasis fotográficas se encuentran en las partes metatextuales en primera persona y vamos a destacar los tres ejemplos más relevantes: la fotografía del carruaje que se reproduce en la portada, una fotografía funeraria de Nicolás (que no se reproduce en la novela) y la fotografía del barranco (incluida en la página 137 de la novela) que se publicó en el diario *La verdad*, el 26 de diciembre de 1995, al día siguiente del crimen y convierte la éfrasis fotográfica en éfrasis pictórica.

La fotografía con el carruaje es una foto familiar que el narrador encuentra por casualidad y tras un examen pormenorizado va a cambiar de significación: lo invisible se hace visible. El narrador recorre metódicamente los distintos planos: después de centrarse en el carro y los personajes, todos varones, del primer plano, el narrador amplía la foto en la pantalla de su ordenador y observa todos los detalles, se fija en los personajes del segundo plano, la madre, la vecina, la prima, todos femeninos y ligeramente desenfocados. Acaba fijándose en el fondo de donde emerge un “personaje espigado”, “una chica alta, vestida de negro [...]. Fuera del grupo, separada de todos” (Hernández, 2018: 245). La mirada del narrador revela la presencia de Rosi, una presencia en la que nunca había reparado, y a la que convierte en el personaje central, interpretando su invisibilidad en la fotografía. Esta éfrasis coincide con un verdadero punto de inflexión en la novela ya que Rosi pasa de ser personaje secundario a personaje principal, lo que encuentra su traducción icónica con la reproducción de la fotografía retocada en la portada del libro. Allí aparece la fotografía con el carro, pero la silueta desenfocada del fondo se borra al mismo tiempo que se realza su presencia con el color amarillo. Se destaca una presencia/ausencia que ocupa una posición central ya que la silueta amarilla traza un eje vertical que divide claramente la imagen en dos partes rigurosamente iguales. Suponemos que se habrá modificado el encuadre para

resaltar el papel de la víctima. La portada nos da a ver la imagen tal como la vio el narrador veinte años después de la muerte de la joven, confiriéndole una significación nueva. Ya forma parte de la historia.

La segunda écfrasis que ejerce un papel fundamental es la descripción de la foto funeraria de Nicolás que vuelve a descubrir el narrador en el cementerio cuando visita su tumba y que va transformándose bajo su mirada. En este caso, el narrador descubre la “pequeña fotografía ovalada” (Hernández, 2018: 291) que habría de “resumir la existencia de Nicolás” (según los códigos de la foto funeraria) pero se fija sobre todo en lo que falta en el retrato, es decir otra vez en lo invisible. La fotografía se transforma en espejo de quien la mira, cuando Miguel Ángel ve en ella su propio reflejo, y al mismo tiempo descubre la figura del monstruo en los ojos de Nicolás lo que lo conduce a “ver” (y a describir) la escena del crimen. Se superponen por lo tanto varias imágenes: la del amigo íntimo y la del propio narrador, lo que recuerda la relación tan estrecha que los unía e indica que la búsqueda del amigo acaba confundiendo con la búsqueda de sí mismo. Pero también se superponen el reflejo del narrador y la imagen del monstruo, lo que anuncia tal vez que el narrador acaba siendo también un monstruo, a su manera, otro asesino<sup>4</sup>. Si la écfrasis de la fotografía anterior hizo emerger la figura de la víctima, en este caso surge(n) la(s) figura(s) del(los) monstruo(s). La mirada del narrador nos enseña a ver más allá de las apariencias, más allá de lo visible, más allá de los códigos de la foto funeraria y le permite crear la imagen invisible (la escena del crimen), la que “ve” en los ojos de su amigo. La crea verbalmente para unos lectores-espectadores ya que nunca podrá acceder a las únicas fotografías que existen, que están en el expediente judicial y a las que se le denegará el acceso; algo que el narrador acepta, intuyendo que verlas sería como traspasar los límites de lo éticamente aceptable. La écfrasis de la fotografía funeraria engendra pues en la mente del narrador la representación de lo “obsceno” (lo que quedará fuera de escena). Así el retrato de Nicolás deja de ser un mero compendio de lo que fue, los ojos del amigo reflejan lo que vio, lo que remite a la fotografía del artista chileno que se reproduce en el libro, *Los ojos de Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, salvo que en este caso no se trata de los ojos de la víctima sino de los ojos del asesino. De nuevo, a partir de una fotografía, el narrador se plantea unas preguntas esenciales: “Podemos recordar con cariño a quien ha cometido el peor de los crímenes? ¿Es legítimo hacerlo después de haber comprendido la parte del otro? ¿Podemos amar sin perdonar? ¿Es posible llevar flores a la tumba de un asesino?” (Hernández, 2018: 295). La superposición de las imágenes nos deja comprender hasta qué punto es difícil para el narrador separar al amigo del asesino, que la novela es tanto una novela sobre el crimen pasado como una novela sobre la propia identidad, sobre otro crimen que condujo al narrador a matar (rechazar) a su propio yo adolescente y el mundo en que nació.

### **De la écfrasis fotográfica a la écfrasis pictórica**

Aparte de las fotografías familiares una fotografía publicada en la prensa regional al día que siguió al crimen da lugar a una descripción especialmente interesante ya que desemboca en una écfrasis

---

<sup>4</sup> “Lo único que me resultó sincero fue mi reencuentro con mi pasado. [...] Comencé a intuir entonces que esa era la verdadera historia sobre la que estaba escribiendo. Es cierto que la investigación acerca del crimen de mi amigo había sido el detonante de todo, pero el auténtico crimen sobre el que yo escribía –el único en verdad que podía afrontar– era el que yo había cometido con mi pasado, con ese yo que había quedado sepultado en el tiempo”. (Hernández, 2018: 237-238)

pictórica. En este caso, el narrador convierte una imagen algo sensacionalista que representa el escenario del suicidio de Nicolás (y se reproduce en el libro) en el cuadro de Friedrich titulado *El caminante ante el mar de niebla*. La fotografía de la prensa se describe de manera minimalista porque se transforma inmediatamente en el cuadro romántico que le da su significación y aclara el título del segundo capítulo –“el mar de niebla”–:

En la cima del barranco había dos pequeñas figuras. Pude reconocer rápidamente a una de ellas: Juan Alberto, con su chándal verde oscuro, observando el terreno donde había descubierto el cadáver de su primo.

Me quedé un tiempo hipnotizado por la fotografía. Las dos figuras detenidas mirando fijamente al abismo me recordaron los cuadros de Caspar David Friedrich.

El barranco, la inmensidad de la naturaleza, el gran salto, el suicidio..., la muerte trágica del ser atormentado, eclipsaba todo lo demás. [...] El abismo, el desastre sublime, el drama romántico..., todo remitía a un desbordamiento de la razón, a lo irracional y lo incomprensible. [...] allí había una especie de llave para la interpretación del suceso: la tragedia, el crimen inimaginable, lo que no cabe en cabeza alguna. Como las figuras que miran desde el borde del barranco a la lejanía. Todos estaban paralizados, nadie entendía nada. Caminantes frente a un mar de niebla. (Hernández, 2018: 137-138)

Son las figuras de la imagen las que facilitan la transfiguración de la fotografía en cuadro y la interpretación romántica de la escena. Se deduce que la silueta negra, central, erguida, figura de un caminante-viajero pero sobre todo espectador de un mar de niebla cuya luminosidad contrasta con el primer plano, es el elemento más importante. El párrafo termina incluyendo el título del cuadro en el relato, con una ligera deformación ya que la palabra “caminante” se usa en plural, lo que invita a interpretarla de distintas maneras: el caminante inicial puede ser el amigo asesino monstruoso, que subió allí para matarse, transformándose en héroe romántico atormentado e incomprensido, incapaz de dominar su fuerza; este hombre vestido de negro en el cuadro de Friedrich también puede llegar a encarnar la incomprensión de todos los vecinos y familiares (los personajes de la fotografía, ante un mar de preguntas) y sobre todo es la figura del escritor que sigue sintiéndose, veinte años después del suceso, como ante un mar de dudas, de enigmas, de incomprensión. La inmensidad del paisaje traduce el tamaño del misterio al que decide enfrentarse.

Este cuadro funciona como clave en el texto y encontramos nuevas alusiones a lo largo de la novela. Vuelve a aparecer cuando el narrador visita las ruinas de Belchite Viejo, el pueblo destruido por los republicanos durante la guerra civil y que Franco quiso mantener en estado de ruinas como testimonio de la barbarie enemiga. En esta parte del relato, Miguel Ángel Hernández decide insertar en el texto una fotografía de Belchite, y elige la del artista catalán Francesc Torres, cuyo título es *La visita de Munchausen*. El título recuerda que, en el pueblo destruido de Belchite Viejo, Terry Gilliam rodó su película *Las aventuras del barón Munchausen* y que por lo tanto convirtió el lugar de la tragedia de una humanidad en guerra en un escenario, en un decorado. Si la fotografía representa un pueblo en ruinas, la destrucción, el título, en cambio, remite a la película. Cuando miramos la foto, con su título, no sabemos distinguir entre las ruinas de la Historia y la puesta en escena de Terry Gilliam. La foto superpone y confunde los dos espacios, uno histórico y real, el otro, ficcional. Miguel Ángel Hernández lo explica en una entrevista de la siguiente manera:



La fotografía que incluyo pertenece a Francesc Torres, un artista catalán, que juega con el imaginario de un lugar de desastre vinculado con el cine [...] y el modo como narramos los sucesos. [...] Torres señala que lo terrible es que no sabes si lo que estás viendo es una ruina de la guerra o lo que queda del rodaje y afirma que es una misma cosa, un plató. Muchas veces las formas en que se comunica la guerra a través del cine, las utiliza también la prensa y a mí eso me importaba mucho, porque me permitía establecer una relación entre el modo en que se había contado el crimen y cómo se construye un relato donde hay héroes y víctimas. (Cerezo, 2018)

De nuevo aquí la fotografía sirve para reflejar una reflexión teórica. Gracias a la evocación de la fotografía de Francesc Torres, el pueblo se confunde con un “escenario” y el narrador acaba relacionando lo que representa Belchite con el cuadro de Friedrich:

El en fondo todo funcionaba como una imagen. El pueblo destruido me recordó a las ruinas románticas. [...]

La destrucción sublime de Belchite remitía, por supuesto, a un cuadro de Friedrich, igual que la fotografía de las personas mirando la inmensidad del barranco por el que saltó mi amigo. La catástrofe como escenario. La humanidad frente al abismo. La razón desbordada. Así transmitió el franquismo la historia de la guerra. Así contó la prensa el crimen de mi amigo. Una tragedia romántica. (Hernández, 2018: 156-157)

La visión que tiene el narrador de Belchite, pasa por un doble filtro artístico: empieza viéndolo a través del proyecto artístico de Francesc Torres y termina con los códigos del romanticismo. En la mente del narrador se superponen la fotografía del barranco, la fotografía de Francesc Torres y el cuadro de Friedrich.

En otro momento, la confusión del narrador con “el caminante sobre el mar de niebla” confirma hasta qué punto el cuadro funciona como clave simbólica en la novela. El caminante representa al propio autor que emprende un largo viaje-búsqueda y debe afrontar una serie de obstáculos. Especialmente, cuando decide realizar lo que llama una “performance histórica” que consiste en repetir el trayecto de su amigo entre el momento en que salió de casa y el momento en que llegó al barranco. Una performance que falla, no le ayuda a salir del callejón sin salida en el que se encuentra:

Al verme allí, como el caminante sobre el mar de niebla, la bruma se cernió sobre mí y me hizo cuestionármelo todo. En ese momento, mi acto me pareció un simulacro sin sentido. La acción se frenó súbitamente. Las cuerdas del telón se rompieron y mostraron las bambalinas. Las luces se encendieron. Todo se vino abajo. La distancia entre el yo que estaba allí y el yo para el que fingía se anuló. (Hernández, 2018: 235)

Me sentí un impostor haciendo no se sabe muy bien qué. [...] Fue entonces cuando sentí que Nicolás se arrojaba de nuevo al vacío ... volvía a matarlo. [...] La performance había terminado. La literatura había fracasado. (Hernández, 2018: 236)

De nuevo la referencia al cuadro coincide con un momento de revelación. Si la repetición carece de significación, en cambio el narrador logra llevar a cabo su proyecto cuando pasa por la transformación artística: ver una foto de prensa como un cuadro romántico aparece como una metáfora de cómo poder contar esta historia. Se ha de transformar la realidad prosaica, un suceso sórdido en literatura, en arte. Así es como el narrador logra escribir, viendo el pasado con los ojos del arte.

La relevancia de esta referencia pictórica se incrementa cuando vuelve a aparecer, por última vez, en el *explicit* de la novela que alude al “muro de niebla [que] jamás logrará disiparse” y a la comprensión por parte del narrador de lo que late “detrás de la bruma” (Hernández, 2018: 305). En ese momento que coincide con la reconciliación del narrador consigo mismo, este entiende “por vez primera lo que importan las palabras. Las que duelen y las que salvan. Las que se escriben en un cuaderno y las que se dicen al oído. Las que se guardan en el alma y las que tardan media vida en

llegar” (Hernández, 2018: 305). Estas palabras que tardaron media vida en llegar son las que componen la novela ya terminada, que se presenta finalmente como la conversión de los garabatos trazados por el adolescente que fue, perturbado por la muerte de su amigo, en palabras, en narración. La novela ecfrástica, concebida como narración de las imágenes, le permite al narrador superar lo inefable. Asistimos pues en la novela a un trabajo de anamnesis, de búsqueda de los recuerdos, cuyo resultado son los capítulos no numerados (la otra parte de la novela) que proponemos concebir como una larga écfrasis espectacular: un verdadero ejercicio de escritura de la imagen-memoria.

### **La écfrasis espectacular**

Los capítulos no numerados proponen una “re-presentación” cronológica del pasado, un pasado del que el narrador ha logrado distanciarse. El autor-investigador ya es espectador de su propia vida pasada y nosotros, lectores, tenemos la impresión de presenciar un espectáculo callejero en vivo, con una serie de escenas que funcionan como imágenes transformadas en espectáculo, mediante la narración.

La distancia que permite al yo narrador adoptar la posición del espectador se concreta en el desdoblamiento del sujeto que se expresa en primera persona en los capítulos metatextuales y se dirige al joven que ha sido, tuteándolo, en los capítulos no numerados. Se incrementa esta impresión de distancia ya que las escenas del pasado más que narrarse se *escenifican* (la narración se hace *escenificación*) y el relato se convierte en una larga écfrasis espectacular. Estos capítulos, muy cortos, son como un *script* del autor<sup>5</sup>, entendido como “traducción discursiva de un objeto no verbal” (Hennaut, 2013: 10).

Son fragmentos escritos con frases muy cortas, un ritmo entrecortado, una yuxtaposición de elementos que nos hacen pensar en didascalias como por ejemplo en la parte siguiente: “La cocina. Un salón. Y, al fondo, la puerta. La misma puerta que ha estado desde el principio en tu memoria. [...] La puerta cerrada. La habitación de la Rosi. El escenario invisible. El lugar del espanto” (Hernández, 2018: 68-69). Se caracterizan también por el uso del presente para actualizar la escena y producir un efecto de acercamiento, como si la presenciáramos, desde el *incipit* de la novela:

Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás.

Es lo primero que oyes. La voz que te despierta. La frase que ya nunca podrás olvidar. (Hernández, 2018: 13)

Uno de los efectos más llamativos es la presencia de un abundante campo léxico que remite al mundo teatral (sobre todo a partir del capítulo no numerado que cierra la primera parte de la novela), a sus espacios, a sus divisiones, a los elementos no verbales que le dan su significación:

Por un momento la explanada es una *platea*. [...] el interior de la casa es ahora de nuevo la *escena*. La *escena* que no ves. Pero hay también otro lugar, otra *escena fuera de campo*. [...] Sientes que ha llegado el *intermedio*. *Fin del primer acto*. Los hermanos entrando con el padre y perdiéndose en el pasillo. Su voz a lo lejos. [...] *La escena* coincide con el amanecer. *Cae el telón* y se encienden *las luces*. (Hernández, 2018: 83-84. El subrayado es nuestro)

---

<sup>5</sup> « [C]es textes qui font œuvre a posteriori et figent le geste accompli (parfois de manière paradoxale) à travers les mots de l’artiste » (Hennaut, 2013: 5).

Los personajes son como actores que se mueven, el joven Miguel Ángel actúa a menudo como espectador dentro de la obra. Los lugares descritos funcionan como espacios de una representación teatral, siendo la casa de los hermanos la casa-escenario mirado por los vecinos desde la explanada que se convierte en el espacio del público; la habitación de Rosi en cambio funciona como espacio aludido, no representado, el que queda entre bastidores, fuera de campo, de acuerdo con la tradición antigua de no representar la muerte en el escenario, conforme también al punto de vista de seguimos. Muy a menudo, se introducen las supuestas intervenciones de los personajes-actores del drama, en discurso directo, como si fueran réplicas pronunciadas en el escenario, junto con comentarios descriptivos que dan a ver la escena:

Mi Rosi, mi Rosi..., clama ahora el padre mientras los hermanos lo llevan dentro.

Mi Rosi, mi Rosi..., se oye como un eco macabro conforme se aleja hacia el interior.

Todos miran y todos callan. Por un momento la escena es el padre y los hermanos. Por un momento la explanada es una platea.

Cuando los hermanos entran, en el exterior se hace el silencio. Y el vértigo de la quietud dura unos segundos que parecen no tener fin.

El interior de la casa es ahora de nuevo la escena. La escena que no ves. Pero hay también otro lugar, otra escena fuera de campo.

Nicolás. (Hernández, 2018: 83)

Sin embargo, los diálogos nunca se transcriben como en un texto dramático (se ve por ejemplo en las dos primeras líneas de la última cita); no desaparece nunca la dimensión narrativa y el lector tiene la ilusión de asistir a un espectáculo que se representa gracias a una descripción pormenorizada. La separación de los capítulos permite destacar una serie de escenas, que funcionan como cuadros yuxtapuestos. Es la escritura la que *crea* el cuadro o el espectáculo que presencian tanto el narrador como el lector. Aquel se ha convertido en espectador del testigo ocular que fue y, por lo tanto, lo que narra pasa por un doble filtro visual.

Utilizamos en esta parte el término *écfrasis* alejándonos de la acepción moderna de la palabra que suele utilizarse para remitir a la descripción de una obra de arte en el texto, pero reanudamos con la significación etimológica de la palabra que remite a

la acción propia de *des-obstruir*, de *abrir*, de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* o el *acercamiento a algo*, estrategia muy valorada por los antiguos oradores: *hacer ver* lo que está *ausente* con el fin de generar una mejor empatía con el público y poder persuadirlo más fácilmente. En última instancia, se trata de una figura retórica que consiste en “hacer **ver** con palabras” aquello que quien escucha no puede ver personalmente. (Agudelo, 2013: 98)

## **Conclusión**

*El dolor de los demás* se presenta como una novela que nace de una mirada, de una mirada estética que transforma las imágenes seminales para dotarlas de una significación nueva. El narrador no se contenta con mirar las imágenes sino que *ve/reconoce* en ellas algo más, de modo que acaba haciendo visible lo invisible. El recurso a la *écfrasis* (sea fotográfica, sea pictórica) le permite tomar conciencia

de lo que había quedado inefable hasta el momento de empezar la novela, creando, en los capítulos no numerados, una serie de escenas profundamente visuales, un espectáculo vivo, que hace de esta parte del texto una larga écfrasis espectacular con una potente fuerza performativa.

El paso del “mirar” al “ver” evidencia el proceso de artealización llevado a cabo por el autor historiador del arte. Con esta novela va tomando conciencia de su incapacidad para escribir despojándose de las referencias artísticas. Después de terminar la novela, ya sabe que “el arte está en la novela”, como lo formuló con una gran lucidez en una entrevista:

porque el arte es una pulsión y, de hecho, todo lo que veo me recuerda a una obra de arte. En este sentido, *El dolor de los demás* es una novela de un historiador del arte y no puede ser diferente porque no puedo ser otra cosa que un historiador del arte. Por mucho que escriba de la huerta, mis referencias están ahí. Yo observo desde el arte y desde la teoría del arte, veo el bar El Yeguas y veo un pasaje de Benjamin, es una extraña colisión, pero es así y, de hecho, la novela también trata acerca de la colisión de dos mundos que, más que colisionar, se entrelazan. (Iglesia, 2018)

Esto le permite también cambiar su mirada sobre la huerta y convertir el espacio de su infancia en un “paisaje”, que acaba siendo el protagonista principal de la novela:

Desde que empecé a escribir [la novela] tuve claro que [el protagonista principal] era mi amigo, luego creí que era yo, o mi reacción a lo que sucedió, y durante un tiempo lo pensé, pero tras las reacciones de la gente que lo ha leído creo que el protagonista es la Huerta, el paisaje. (Clemot, 2018).

El propio autor utiliza la palabra “paisaje” que designa tanto el territorio (el de la infancia) como un género pictórico, como si después de escribir la novela fuera capaz de ver el país de la infancia del que quiso huir de otra manera, con otros ojos, convertida en un cuadro, en “algo literario” gracias a la mirada artística, “artealizante”, que es la suya. Si las tres primeras novelas constituyen un ciclo en torno al yo, que hacen pasar de la autoficción a la autobiografía, revelan sobre todo una evolución que consiste en pasar de escribir sobre el arte a escribir desde (o con) el arte.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agudelo, P. A., (2013) “Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la ecfrasis” in *Revista de humanidades* [En línea], n° 28, julio-diciembre 2013, pp. 95-119, disponible en: <http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2014/02/4.-AGUDELO.pdf> [Último acceso el 28 de octubre de 2020].

Alberca, M., (2020) “El tríptico del arte o la vida” in *Cuadernos Hispanoamericanos* [En línea], n° 838, pp. 110-125, disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/miguel-angel-hernandez-el-triptico-del-arte-o-la-vida/> [Último acceso, el 30 de octubre de 2020].

Almarcegui Elduayen, P., y Mora, V. L., (2019) “Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica” in *Cuadernos Hispanoamericanos* [En línea], n° 823, pp. 15-25, disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/las-relaciones-entre-la-literatura-y-el-arte-en-la-ultima-literatura-hispanica> [Último acceso, el 30 de octubre de 2020].

Cereza, H., (2018) “Entrevista al escritor MAH. ‘Creemos que lo sabemos todo de todos y no sabemos nada de nadie’” in *Siglo XXI* [En línea], 17 de septiembre de 2018, disponible en: <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/1186629/creemos-sabemos-todo-todos-no-conocemos-nada-nadie> [Último acceso el 28 de septiembre de 2020].

Collado, M. (2017) “Miguel Ángel Hernández: ‘mi novela comienza como una decepción pero...’” [En línea]. Disponible en: <https://www.timejust.es/cultura/miguel-angel-hernandez-novela-comienza-una-decepcion-remonta-hacia-una-mirada-esperanzada/> [Último acceso el 28 de octubre de 2020].

Hennaut, B., (2013) “(D)écrire la représentation. Quand le spectacle postdramatique force à l’ekphrasis » in *Textimage, Le Conférencier*. Disponible en: [http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/hennaut.pdf](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/hennaut.pdf) [Último acceso el 28 de octubre de 2020].

Hernández, M. Á., (2013) *Intento de escapada*. Barcelona, Anagrama.

Hernández, M. Á., (2015) *El instante de peligro*. Barcelona, Anagrama.

Hernández, M. Á., (2016) *Presente continuo. Diario de una novela*. Murcia, Balduque.

Hernández, M. Á., (2017) *Diario de Ithaca*. Murcia, Fundación Newcastle.

Hernández, M. Á., (2018) *El dolor de los demás*. Barcelona, Anagrama.

Hernández, M. Á., (2019a) “La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura” in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 823, enero 2019, pp. 38-48, disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura> [Último acceso el 28 de octubre de 2020].

Hernández, M. Á., (2019b) *Aquí y ahora. Diario de escritura*. Madrid, Fórcola.

Iglesia, A.-M., (2018) “Me interesa indagar sobre qué puede hacer el arte frente al dolor de los demás” in *Librújula* [En línea], mayo, disponible en: <http://librújula.com/entrevistas/2124-me-interesa-indagar-sobre-que-puede-hacer-el-arte-ante-el-dolor-de-los-demas> [Último acceso el 30 de octubre de 2020].

Louvel, L., (1998), *L’œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Merlo-Morat, P., (2013) *Littérature espagnole contemporaine*. Paris, PUF, Quadriège Manuels [1<sup>era</sup> edición PUF, 2009].

Noyaret, N. (ed.), (2011) *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berna, Peter Lang.

Noyaret, N. (ed.), (2012) *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (II)*. Berna, Peter Lang.

Noyaret, N. (ed.), (2014) *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (III)*. Berna, Peter Lang.

Rodríguez Pequeño, M., (2009) “Referentes artísticos y literarios en la novela española actual” in Gil-Albarellos, S. & Rodríguez-Pequeño, M. (eds.), *Musas hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, pp. 7-25.

Roger, A., (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca nueva, traducido del francés por Maysi Veuthey (edición original, *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard, 1997).