



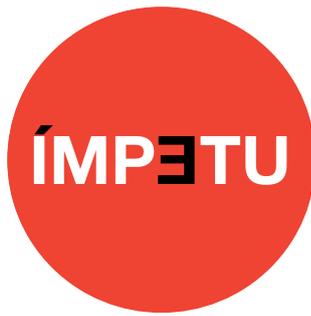
*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 7/9/20
Investigador Independiente
eli.maíquez22@gmail.com

***La vida, el dolor y la muerte: la
necesidad de contar en El dolor de los
demás***

Elisabeth Maíquez Sánchez

***#EscriturasDeYo #MuerteComoLeitmotiv
#Escritura #Dolor #NecesidadDeContar***



La vida, el dolor y la muerte: la necesidad de contar en

El dolor de los demás

Elisabeth Maíquez Sánchez

RESUMEN: En el ámbito de las escrituras del yo, *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández es una obra difícil de catalogar; se podría definir, dependiendo de la corriente crítica a la que se atienda, como una autoficción o como una novela autobiográfica. Sin embargo, al margen de los criterios genológicos, este trabajo abordará la muerte como *leitmotiv* de la novela, con el objetivo final de entender la manera en que un hecho trágico del pasado condiciona la vida del autor-narrador-personaje. A su vez, ahonda en la escritura como medio legítimo para canalizar el dolor y entender la importancia del respeto en el dolor de los otros. De esta manera, el autor utiliza la propia palabra como elemento para conocerse a sí mismo y acercarse a los demás.

Palabras clave: escrituras del yo, muerte como *leitmotiv*, escritura, dolor, necesidad de contar.

Life, Pain and Death: The Need to explain it all in *El dolor de los demás* of Miguel Ángel Hernández

ABSTRACT: *El dolor de los demás* by Miguel Ángel Hernández is a novel difficult to assign to a subgenre within the writings of the self the debate still stands whether it is more of an autofiction or autobiographical novel. Despite its vague placement among subgenre, this article will focus on death as the prime *leitmotiv* of the novel, specifically how a tragic event from the past determines the future of the hybrid autor/narrator. In addition, Hernández delves into writing as a legitimate means to channel pain and underscore the importance of respecting that of the pain of others. In this way, the autor uses each word to further understand himself and become closer to others.

Keywords: writings of the self, death as *leitmotif*, writing, pain, need to tell

Elisabeth Maíquez Sánchez

El punto de partida de este artículo se sitúa en la presencia de la muerte como tema principal de una novela que aúna dentro de sí diferentes cuestiones que se persiguen desde la crítica literaria. *El dolor de los demás* (2018) es una novela de difícil asignación a un subgénero determinado dentro de las escrituras del yo, en las que autor, narrador y personaje se funden en un mismo sujeto. Se puede concebir como una novela autobiográfica, como un diario íntimo o como una autoficción. De esta forma, el autor introduce elementos propios de la crónica, la metaficción o la novela de no ficción; además, las numerosas influencias a las que hace referencia explícita en la obra dejan entrever la miscelánea teórica de la que bebe. Tal es su relación con el género presentado que uno de los personajes llega a decir que se trata de “un *A sangre fría* murciano” (Hernández 225), haciendo ver la semejanza que podría guardar la novela de Hernández con la de Truman Capote. En cuanto a su construcción narrativa, también se mencionan las figuras de Carrère, Javier Cercas o Piglia.

En primera instancia, se presentan aquellas teorías que podrían acotar la constitución de la obra desde el punto de vista de la narración y de la estructura. Se parte del “yo” como ente que escribe, narra y participa de los hechos que se cuentan, pero la historia —como se desvela desde el principio de la novela— nace de un hecho real concreto que determina la vida y la obra del autor. Este momento trágico que rescata al novelista se convierte en el epicentro de una historia envuelta por las dudas morales que despierta la recreación y la resurrección del dolor.

Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) permite que el lector se sumerja en el proceso de creación de la novela, al mismo tiempo que narra la historia del asesinato que su mejor amigo —el Nicolás— cometió en la Nochebuena de 1995, cuando acabó con la vida de su propia hermana —la Rosi— y después se precipitó por un barranco, quedando así infinitas preguntas sobre el porqué del acto criminal. El Nicolás —y lo que hizo— parecerá el objetivo claro de un autor que no puede, en principio, desligarse de la subjetividad, pero hacia el final de la obra, su mira telescópica dará un giro que pondrá de manifiesto la figura de la Rosi como verdadera protagonista de la historia. En este análisis y en la progresión de la narrativa, el discurso se construye a través de los conceptos del punto ciego, la escritura por necesidad y la legitimidad de los hechos, que serán los ejes del estudio.

La literatura española actual cuenta con una serie de autores que se valen del género escritural del yo para crear sus obras desde los límites entre la ficción y de la vida. En cuanto a la autoficción, el crítico francés Doubrovsky la definió como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (en Casas 7); de esta manera, y contradiciendo a Lejeune, apostó por un pacto de ficción en el que se podía aunar la figura del autor, narrador y personaje. La frontera entre la autobiografía y la autoficción queda hoy muy alejada de la nitidez teórica que defienden estudiosos como Ana Casas:

La progresiva ampliación del espacio autobiográfico que venía fraguándose desde finales del XIX, así como su colonización de la novela, fomentaron la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema

episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. (Casas 10)

Por su parte, Manuel Alberca determina que “el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa” (en Amo 394). A su vez, destaca Íñigo Amo que este resultado puede llevar a considerar una obra como propia de la “autoficción biográfica” o de la “autoficción fantástica” y la posible confusión que puede darse entre ellas, aunque el proceso narrativo de cada una sea muy distinto (Amo 395).

Esta novela, como apunta Pozuelo Yvancos, sigue la estela de otras contemporáneas donde se manifiesta “la necesidad de contar la vida, y quizás de entenderla mientras se hace. La necesidad de conocerse” (“Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida”). La muerte, que determina la vida de Hernández, aparece desde las líneas de apertura de la siguiente manera:

Han entrado a 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 13)

Estas palabras se irán repitiendo a lo largo de la novela como si de una letanía se tratara, como un lastre del que el autor quiere desprenderse con la escritura de la obra: “Hace veinte años, una Nochebuena, mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco . . . Esa frase contenía una historia. El pasado del que toda mi vida había intentado escapar” (Hernández 16-18). Esta enunciación se

sitúa en un tiempo presente, pues la obra intercala capítulos en los que se rescata la memoria del suceso veinte años atrás, y los del tiempo presente en los que el autor muestra las diferentes vicisitudes, tanto personales como burocráticas, por las que pasó en el proceso de composición de la novela. Desde el presente, Miguel Ángel Hernández recorre los lugares del pasado —su pasado— entrevistando a las personas que conocieron a la víctima y al verdugo, a los hermanos, a su propio amigo. La narrativa podría entenderse como un viaje de catábasis hacia el momento tragedia mediante los relatos de la gente del pueblo, sus propias vivencias con Nicolás y las entrevistas que la televisión y los periódicos regionales recogieron del suceso que marcó el resto de su vida y que, a modo de escudo, quiso dejarlo en una memoria postergada en el olvido.

Javier Sánchez Zapatero (2019) le da a la novela una dimensión confesional argumentando que el autor relata en la obra la decisión que tomó de alejarse de sus raíces. La huerta murciana se convierte en el cronotopo que determina a los personajes que viven en ella, un espacio del que el Hernández adolescente sueña con salir:

Eso era yo. Un gordo que leía en un mundo en el que nadie lo hacía. Porque en mi casa no hubo libros hasta que yo comencé a traerlos . . . Lo pienso ahora y creo que esa imagen condensa mis dos mundos. El mundo de debajo de la colcha del sofá y el mundo de afuera. El universo de los libros y la vida de la huerta. El territorio hacia el que quería huir y el espacio en el que me había tocado vivir, un mundo viejo y pequeño, cerrado y claustrofóbico, un lugar donde pesaba el aire. (Hernández 19-20)

El escritor presenta la idiosincrasia de la huerta y cómo esta determinó la manera de enfrentar el crimen y el suicidio de su mejor amigo. La búsqueda de respuestas lleva al narrador a encontrarse consigo mismo y con la vida compartida con Nicolás. En otras palabras, el lector asiste al proceso de construcción de una novela autoconsciente mediante las reflexiones y descubrimientos que Hernández transita desde el presente trayendo una y otra vez los ecos del pasado: “Tampoco lograba reconstruir lo que alguna vez sentí por Nicolás. Cuánto lo quise, lo importante que fue para mí, lo que supuso saber lo que había hecho, lo que significó perderlo para siempre” (Hernández 103). En este empeño por recuperar el pasado, el autor se enfrenta a una dificultad moral al tratar la relación y los sentimientos que tenía hacia Nicolás. Estos están marcados por el dilema existencial de distanciamiento de su pasado al que ya no pertenece, pero del que no puede olvidarse, haciendo que dichas vivencias conformen la persona que es actualmente. Además, el fuerte vínculo que mantiene con su familia lo pone en continuo contacto con el pasado al que perteneció.

En *El dolor de los demás*, Pozuelo Yvancos subraya la presencia de lo que Cercas definiera como “punto ciego”. Dicho término hace referencia a las preguntas que un autor debe hacer para llegar a la “verdad” de la novela; sin embargo, el punto ciego actúa como un agente que imposibilita las respuestas a esas preguntas. Miguel Ángel Hernández comienza haciéndose cuestiones sobre el crimen cometido por Nicolás y cuál habría sido el móvil. Estas dudas empiezan a fraguarse desde el momento en el que encuentran a Nicolás en el barranco. Los padres de los fallecidos creen firmemente que alguien ha entrado en la casa, ha matado a la Rosi y ha secuestrado al Nicolás, pero la gente del pueblo ya habla de asesinato:

Alguien lo ha llevado allí en el coche. Eso es lo que intentas pensar. Pero ya no puedes hacerlo. Por mucho que te esfuerces. Por mucho que quieras. Ya no imaginas a Nicolás en el asiento de atrás, amordazado, indicando el camino. O en el asiento delantero, con una pistola apuntando a su cabeza y conduciendo hasta la tierra del campo. No. En tu mente Nicolás conduce solo. En tu mente, él aparca el coche, abre la puerta y comienza a correr. Nadie se lo ha llevado. Nicolás ha escapado. Intuyes la razón, pero aún no quieres asumir el porqué. (Hernández 109)

A lo largo de la novela, el autor avanza en la investigación del crimen llevando a cabo una estructura dual:

Se integran la historia del crimen —lo ausente, solo conocido por la víctima y el criminal, envuelto en el misterio en este caso por la ausencia de ambos— y la historia de la investigación —lo presente, conocido por el investigador y los lectores, repleto de dilemas en este caso por las implicaciones personales. (Sánchez 193)

Sin embargo, esta obra no llega a ninguna conclusión con respecto al asesinato; Miguel Ángel Hernández decide no continuar con el propósito de conocer por qué su amigo mató a su hermana, cómo lo hizo, cuántos golpes le había asestado hasta matarla, si eran verdad las habladurías o si Nicolás había intentado abusar de su hermana. Ante esta decisión del autor, se genera el punto ciego de la novela que conlleva un cambio de dirección y apunta hacia un nuevo objetivo: la Rosi. Rescatar a la víctima de ese “no lugar” está estrechamente ligado al punto ciego, ya que este “exige que el misterio que había conducido toda la trama quede

finalmente sin resolver, mejor aún, no se quiera resolver” (Pozuelo, “El punto ciego” 38).

En los últimos capítulos, pertenecientes a la parte quinta llamada “El dolor de los demás”, Hernández focaliza la atención en la figura de la Rosi —tras verla en una fotografía de la infancia—, pero ya no como la hermana de su amigo, sino como mujer asesinada, como la víctima que fue:

Sentí la punzada de la imagen en el cuerpo. Y no pude escapar a lo que requería de mí. Abrirme a su memoria. Tratar de conocerla. Para que nunca más fuera solo una sombra. Para poder volver a mirar la fotografía y saber que detrás de aquella figura había una vida. Una existencia arrancada de cuajo. (Hernández 246)

Para llegar a la Rosi, el autor se valdrá de la memoria de su prima Sole, quien fuera su mejor amiga. Tras la conversación con este personaje, Hernández saca la siguiente reflexión: “Ella había sido una historia, un cuerpo lleno de emociones, una vida. Y él, mi amigo, Nicolás, la sombra que lo había arrebatado todo” (261). De esta manera, el escritor-narrador se introduce en el dolor de los demás y se posiciona ante una serie de dudas morales, entre lo que está bien y lo que está mal, al escribir sobre el dolor de los otros. Por esta razón, Hernández parte del ensayo de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* y de la premisa de esta: “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (en Hernández 11). Esta problemática precipita al autor a una suerte de abismo cuando se encuentra con el hermano de Nicolás ya teniendo en marcha la escritura del libro:

Creo que aquella noche decidí que jamás intentaría hablar con él de lo que hizo Nicolás, que no hurgaría en su herida y que nunca trataría de derribar el muro que había construido. Y también fue entonces cuando me pregunté si podía escribir sobre su pasado y al mismo tiempo respetar su dolor. (Hernández 67)

En relación con este principio, Pozuelo Yvancos asegura que hay una necesidad de contar que legitima la escritura de la obra y que la convierte en una especie de *bildungsroman* del escritor donde “el curso del aprendizaje no es la biografía, o los sucesos, sino la condición y la posibilidad de la escritura de ficciones para decir la vida, para atrapar la verdad de ella” (“El punto ciego” 39). El lector asiste a ese proceso de aprendizaje de una novela metaliteraria por los límites “tanto de la escritura como de la memoria, por las trampas del recuerdo” (Pozuelo, “El punto ciego” 39). Se dan en ella las características propias de la “autoficción biográfica” (Alberca 4) que sella un “pacto autobiográfico” (Leujene en Alberca 5). Esta historia parte de un hecho real en busca de la verdad, pero que se crea mediante una mirada subjetiva y se abre paso a la ficción:

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. (Hernández en Anzacot, 2019)

Esa ficción nace de la fragilidad del recuerdo y de las evocaciones a un pasado desde una visión personal, sobre todo en lo que a la persona de Nicolás se refiere: “Era nuestro amigo. Y eso será así para siempre” (Hernández 81). La

memoria del autor está estrechamente vinculada a la existencia de Nicolás, a todo lo que conocía de él, y a todo lo que no: “Y a cada uno de los recuerdos, también, siempre, la mancha de la noche en que sucedió la tragedia, la oscuridad de un crimen, como un cuchillo, cortando el flujo de la memoria” (Hernández 99).

La muerte, como elemento omnipresente en la novela y en la vida, se presenta como un debate ético en el momento en el que se decide hablar de ella. ¿Hasta qué punto es lícito escribir sobre un hecho traumático? Esta pregunta perturbará a Miguel Ángel Hernández durante todo el proceso de creación de la obra; sin embargo, como ya antes se apuntaba, él encuentra en la escritura una forma de sanación de sí mismo que legitima su dolor y la forma de enfrentar su pasado: “Desde el principio, intuía que escribir esta novela iba a ser también un modo de buscarme” (Hernández 189). Lo que se traduce en escribir de su dolor para llegar al de los otros, traer la muerte al presente para sanar. Un pasado, una muerte y una vida que no solo le pertenece a él, pero que sí le permite tratarlo como algo propio: “Lo personal y lo colectivo se funden así en la obra, en la que Hernández habla de sí mismo para hablar de los demás” (Sánchez 192).

A modo de conclusión, es inevitable que la vida y la literatura se unan fraguando una alianza indisoluble e imperceptible para el lector. Cada línea de literatura es un instante de vida y viceversa, como bien apunta Miguel Ángel Hernández, quien ha sabido llegar a los límites de una y otra forma de vivir. Al exponer su pasado y su dolor que, en definitiva, también es de los otros, nos ofrece la posibilidad de revivir la culpa, la soledad y el desamparo de la pérdida, pero también nos hace partícipes del desasosiego que conlleva cargar con el peso de una historia que pertenece a un colectivo. La necesidad de escribir para sanar las

heridas de un pasado que vuelve en forma de recuerdos, para tratar de curar los avatares y enhebrar las vidas de un universo que nos presenta en la huerta. La legitimidad del dolor y la expresión de este suponen para la humanidad —para quien tenga la virtud de la moralidad— un dilema sobre el que se asientan las teorías de la memoria y de la posmemoria, lo que está bien y lo que está mal para tratar el recuerdo, pero también para el respeto hacia el otro. Cada persona accede a la sanación de una manera distinta, cada uno gestiona el dolor como quiere —o como puede— pero lo que sí es cierto es que este es inherente a la propia existencia humana. La terapia a la que acude nuestro autor para tratar su dolor es la escritura, dándole a esta el valor de la defensa de lo propio, de algo tan íntimo y tan universal como son la vida, el dolor y la muerte: “Y entenderás por primera vez 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 305).

Bibliografía

- Alberca, Manuel. "Umbral o la ambigüedad autobiográfica." *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, no. 50, U. de Málaga, 2012, pp. 3-24.
- Amo, Íñigo. "El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción." *Revista Signa*, no. 18, 2007, pp. 393-95.
- Anzacot, Nuria. "Miguel Ángel Hernández: 'Este es el libro por el que me convertí en escritor'." *El Cultural*, 2019.
- Casas, Ana. *La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales*. U. de Alcalá, Madrid, 2011.
- Hernández, Miguel Ángel. *El dolor de los demás*. Anagrama, Barcelona, 2018.
- Pozuelo Yvancos, José María. "El punto ciego de *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández." *Ínsula*, no. 869, 2019, pp. 36-43.
- , "Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida." *ABC*, 2018.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Una novela de vida: *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández." *Rassegna iberistica*, no. 42, U. de Salamanca, 2019, pp. 189-96.