

<http://dx.doi.org/10.4067/s0719-51762026000100001>

**EL TRAUMA PERSONAL Y EL POTENCIAL CATÁRTICO DE LA
LITERATURA EN LA NOVELÍSTICA DE NO FICCIÓN DE JAVIER
CERCAS Y MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ¹**

PERSONAL TRAUMA AND THE CATHARTIC POTENTIAL OF
LITERATURE IN THE NON-FICTION NOVELS OF JAVIER CERCAS
AND MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

Elios Mendieta

Universidad Complutense de Madrid, España

eliosmen@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-8753-9102>

RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar el modo en que los escritores españoles Javier Cercas y Miguel Ángel Hernández confrontan un determinado suceso traumático pretérito relacionado con su memoria personal para construir una novela de no ficción. Para ello, propiciando un acercamiento comparado, se analiza la singular disposición estructural como “novela de investigación” y la importancia que ambos autores conceden

¹ Este artículo es producto de dos proyectos de investigación. Por una parte, del proyecto Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS), Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España [MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER] y Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023. Además, forma parte del proyecto que el autor acometió como beneficiario del Programa Becas Complutense del Año de la Universidad Complutense de Madrid 2025-2026, la cual realizó en la University of California, Davis, entre junio y agosto de 2025.

al entramado visual en *El monarca de las sombras* (Javier Cercas, 2017) y *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández, 2018). De ello, se deduce la relevancia narrativa que se concede en ambas novelas a la imaginación, a la reflexión metaliteraria o al carácter sanador que puede tener la creación literaria.

PALABRAS CLAVE: novela de no ficción, literatura contemporánea, trauma, memoria, literatura comparada.

ABSTRACT: The aim of this research is to analyze the way in which the Spanish writers Javier Cercas and Miguel Ángel Hernández investigate a specific past traumatic event related to their personal memory in order to construct a non-fiction novel. In order to do so, by means of a comparative approach, we analyze the singular structural arrangement as an 'investigative novel' and the importance that both authors give to the visual framework in *El monarca de las sombras* (Javier Cercas, 2017) and *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández, 2018). From this, we can deduce the narrative relevance given in both novels to the imagination, to metaliterary reflection or to the healing character that literary creation can have.

KEYWORDS: non-fiction novel, contemporary literature, trauma, memory, comparative literature.

Recibido: 21 de julio de 2025

Aceptado: 4 de marzo de 2026

INTRODUCCIÓN

La transformación del escritor en un peculiar detective que viaja al pasado para investigar un asunto que le duele, aún sin esclarecer, y que escribe sobre ello en una novela, valiéndose de la primera persona narrativa, se ha convertido en una fórmula estilística recurrente en la literatura hispánica contemporánea dedicada al trauma. En los trabajos en que se incursiona en el pretérito, la memoria es, con frecuencia, una temática muy destacada, sobre la que el propio autor –que coincide con la voz narrativa del relato–

reflexiona y mantiene un constante diálogo crítico. Al escritor le concierne el suceso sobre el que indaga, de ahí que la novela resultante revele una gran subjetividad a la hora de afrontar un evento que es doloroso, pero cuya plasmación en modo literario puede tener un valor catártico. Un género literario frecuente para narrar estos hechos es el de la novela de no ficción, caracterizado por la narración de un hecho verídico, con documentación factual, pero que incluye una gran carga de subjetividad, lo que provoca que en el relato de los sucesos reales se cuele la imaginación.

En la novelística de no ficción, la literatura dialoga con disciplinas como el periodismo, ya que el autor presenta al lector hechos empíricos y contrastables. No obstante, al tratarse de una novela, el autor se aleja de la objetividad propia del oficio periodístico y puede conjeturar con la realidad de la que parte y en la que indaga: la escritura se sustenta en un ejercicio de subjetividad honesta en la que no se pretende ofrecer una verdad inexorable e unívoca, sino “un punto de vista legitimado por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector” (González de la Aleja, 1990, p. 99), de ahí que la imaginación o la interpretación puedan entrar en el relato de unos hechos supuestamente verídicos.

Miguel Ángel Hernández o Javier Cercas son, tan solo, algunos de los escritores españoles que han publicado recientes obras de no ficción que bucean en un evento pretérito determinado para ofrecer una interpretación del mismo en el presente narrativo, al tiempo que la memoria personal y familiar dialoga con la colectiva de un determinado territorio². Para referir sus propios trabajos en esta línea y el de algunos creadores coetáneos, Cercas ha utilizado la etiqueta de “novelas sin ficción” (2024, p. 88) y, bajo esta denominación, incluye sus novelas *Anatomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014)

² Se trata de una tendencia frecuente en la literatura española contemporánea. Otras novelas aparecidas en los últimos años que constituyen trabajos de no ficción con las características referidas son *Filek: el estafador que engañó a Franco* (Ignacio Martínez de Pisón, 2018), *No os recuerdo* (Laura Alzola Kirschgens, 2021), *Mi padre alemán* (Ricardo Dudda, 2023) o *Polilla* (Alba Muñoz, 2024), por citar algunos casos. Incluidas en este mismo parámetro, en este artículo trabajamos dos obras con gran impacto mediático y crítico que, además, emplean estrategias y técnicas formales singulares para analizar cómo el trauma personal puede tener un efecto catártico cuando se plantea desde el ejercicio literario como son *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas, y *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández.

y *El monarca de las sombras* (2017)³. Asimismo, el propio Cercas utiliza el mismo concepto para *El dolor de los demás* (2018), la tercera novela de Miguel Ángel Hernández, como se lee en el reclamo publicitario incluido en su contraportada. A su vez, Hernández reconoce a Cercas como una de las grandes fuentes de inspiración en la construcción de su propio libro (Hernández, 2018, p. 161). *El dolor de los demás* y *El monarca de las sombras* son las dos novelas de no ficción que se analizan en este artículo, dado el singular modo de plasmar artísticamente un suceso personal traumático y el modo en que ambas dialogan.

Al reflexionar sobre su obra de no ficción, Cercas explica que, aunque él escribe novelas, en sus obras citadas no tiene cabida la ficción, ya que la fabulación no puede competir con los hechos, los personajes y las situaciones reales, dado que la realidad lleva “ya dentro toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que solemos exigirle a la literatura” (Cercas, 2024, p. 44). *El monarca de las sombras* es su obra más personal. En esta Cercas indaga en su legado familiar al tratar de reconstruir la vida de su tío-abuelo Manuel Mena, el cual combatió en la Guerra Civil española en el bando franquista. El escritor considera que su antepasado combatió en el bando equivocado, y confiesa que esto le ha generado un trauma heredado del que se pretende distanciar al escribir una novela. Por su parte, *El dolor de los demás* supone la incursión de Hernández en un momento traumático de su juventud, la Nochebuena de 1995, fecha en que Nicolás, el mejor amigo de su infancia, se suicidó tras asesinar a su hermana Rosi. Una tragedia ocurrida en una pedanía de Murcia, a escasos metros de su casa familiar y que, como confiesa, aún está lejos de superar y entender veinte años después.

Tanto en *El monarca de las sombras* como en *El dolor de los demás* nos encontramos con un narrador que reconoce no haber tratado el tema con anterioridad por el recuerdo traumático que le suscita. La investigación acometida, así, conlleva una transformación en el sujeto enunciativo, ya que en el presente narrativo aflora el trauma, un “síntoma atrasado de un acontecimiento que no se pudo explicar, asimilar o incluso experimentar

³ Cabría incluir también bajo la etiqueta de novela de no ficción su última obra, *El loco de Dios en el fin del mundo* (2025).

en el momento” (Nuckols, 2020, p. 51). Esto es, el trauma emerge como herida sin cicatrizar: “The attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (Caruth, 1995, p. 5). En el caso de la obra de Hernández, regresar a ese pasado –“el pasado del que toda mi vida he intentado escapar” (2018, p. 18)– supone encarar la incomprensión de una tragedia irracional y sin respuesta, ya que el asesino se quitó la vida cuando cometió el crimen y no dio ninguna explicación por sus terribles actos. Por su parte, en *El monarca de las sombras* el escritor confiesa que el dolor procede de su incapacidad para comprender las razones por las que su familia y, más aún, su madre, ha otorgado siempre a Mena el rol de héroe en la memoria familiar, pese a haber combatido en la Guerra Civil española con los sublevados, aquellos que atentaron contra la democracia. Su novela empieza con la confesión de un pensamiento que le ha atormentado desde hace tiempo: el hecho de que escribir una novela centrada en Mena equivaldría a “hacerme cargo de su pasado político y también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba” (Cercas, 2017, p. 11).

Los dos escritores encaran la plasmación novelística de su particular “memoria herida” (Ricoeur, 1999) y, para ello, utilizan estrategias narrativas singulares, en las que se encuentran diversas similitudes. Ambos parten de hechos reales, pero no renuncian a la imaginación para tratar de comprender y afrontar los dilemas éticos que les surgen, y demuestran que renunciar a la invención no equivale a desdeñar una estructuración artística de la memoria. El propósito de esta investigación es analizar las estrategias narrativas y formales de *El monarca de las sombras* y *El dolor de los demás*, con el fin de establecer un diálogo comparado sobre el modo en que ambos escritores construyen un pasado doloroso en las dos obras literarias de no ficción. Para ello, se estudian los dos pilares que sustentan la narración del trauma personal en ambos textos: la concepción del propio autor como investigador que realiza un viaje “órfico” al pasado y la importancia que ostenta lo visual, como elementos de sentido autónomos que no solo acompañan al lenguaje escrito, sino que le otorgan otra dimensión al conjunto del relato. Así, Hernández y Cercas entienden que la plasmación artística del propio trauma en una novela de no ficción puede tener un efecto sanador para ambos, casi de un modo *benjaminiano*: “Ocurre

con la representación del pasado de la que se ocupa la historia. El pasado lleva consigo un índice secreto que lo remite a la redención” (Benjamin, 2021, p. 17).

En primer término, como necesario antecedente, es imprescindible realizar una contextualización sobre el recurso del “yo” como dispositivo narrativo en la literatura actual, el modo en que la primera persona ha entrado en las narraciones históricas, para entender cómo las escrituras subjetivistas reflejan la sensibilidad de nuestra época (Traverso, 2022, p. 210). Acto seguido, y ya en el grueso de la investigación, se analizan las novedosas fórmulas referidas para narrar el trauma personal en las dos novelas objeto de estudio, como son la “novela de investigación” y la relevancia de las imágenes y, en último término, antes de extraer unas conclusiones, se estudian estas estrategias de forma pormenorizada en *El monarca de las sombras* y *El dolor de los demás*.

1. ENCUENTRO ENTRE LITERATURA E HISTORIA CON EL “YO” COMO EJE

Los textos de Hernández y Cercas se anudan en torno a tres líneas de fuerza de la literatura en lo que va de siglo, las cuales se retroalimentan entre sí: las relaciones, cada vez más próximas, entre dos categorías que, tradicionalmente, parten de postulados diferentes, como son la Literatura y la Historia –tal es la tesis de Enzo Traverso (2022), y que ya apuntó de manera pionera Hayden White (1973)–; el viraje íntimo y subjetivista que se ha producido en numerosos textos literarios que indagan en el pasado cercano y que provoca, entre otras características, que la memoria personal o familiar entable un diálogo fecundo con la memoria colectiva o la histórica, como apuntó de manera temprana Beatriz Sarlo (2005), y, por último, el auge de la narraciones que se incluyen en lo que se ha denominado como “novelística de no ficción” (Schmid, 2011), en cuyos textos el autor trata de narrar un hecho o suceso con una base factual, de una manera estética y sincera, sin renunciar a la imaginación e interpretación, pero dejando fuera de la ecuación a la invención, en el intento de reconstruir la realidad de forma verídica y contrastable. Estas tres tendencias referidas afloran en los dos libros que se analizan, *El monarca de las sombras* y *El dolor de los demás*, y han sido objeto de debate y reflexión en el

panorama narrativo actual, también por parte de sus dos autores, Cercas y Hernández, de ahí que deba acometerse una aproximación a la importancia de estas tendencias en la literatura reciente.

Traverso (2022) ha analizado las narraciones osmóticas que se han desarrollado en los últimos veinte años entre las disciplinas historiográfica y literaria. Ello potencia, según el autor, un nuevo tipo de relato que, sin ser autobiográfico en el sentido tradicional del término, implica una simbiosis entre el narrador y la investigación que este lleva a cabo. Al proceso acometido en estas nuevas fórmulas narrativas lo ha denominado como “narrativización de la investigación”: “La escenificación de la investigación constituye un cambio metodológico fundamental característico de esta nueva escritura de la historia enraizada en la intimidad del autor” (pp. 91-92). En este nuevo relato el “yo” es clave, al ser el propio autor el protagonista, quien ostenta la voz narrativa en primera persona. Por este motivo, como ocurre en las obras de Hernández y Cercas, este nuevo proceder literario descansa en el legado del autor y adopta una nueva interpretación sobre la historia familiar. Como se ha anticipado, Sarlo (2005) estudió el “giro subjetivista” presente en las narraciones contemporáneas del contexto hispanoamericano. Con esta literatura subjetiva, donde el “yo” autoral daba un inequívoco paso hacia delante, se producía un alejamiento de la narrativa testimonial previa y el espacio íntimo y privado se convertía en material propicio para las novelas. Con el giro intimista se ponía el foco en sujetos cotidianos, ya que de sus experiencias pretéritas en primera persona se podían extraer lecciones. Se trata de una mirada original al pasado, que conlleva –también para el lector– la “confianza en esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (p. 22).

En las letras españolas, autores como Vicente Luis Mora (2013) han determinado el cambio de siglo como el momento de explosión de la escritura sustentada en el “yo”, que este define como “literatura egódica” (p. 127). Pero es en la primera década del XXI cuando se produce el boom editorial que trae consigo la instauración de la autoficción (Alberca, 2024) en el país, con la entrada de la identidad como tema y cuestión estética

y, de hecho, Javier Cercas es uno de los creadores que más ha utilizado esta fórmula en muy diferentes novelas (Zhu, 2020). En los relatos autoficcionales “encuentran acomodo textos de muy distinta índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra” (Casas, 2012, p. 11). La autoficción ha crecido de forma exponencial en este cuarto de siglo, al tiempo que se han producido aproximaciones entre las disciplinas literaria e histórica y se ha consolidado el viraje subjetivista. Ivan Jablonka (2016) –creador de obras de no ficción como *Historia de los abuelos que no tuve* (*Histoire des grands-parents que je n’ai pas eus*, 2012)– también ha realizado un alegato en semejante dirección, como se intuye ya desde el título de su ensayo *La historia es una literatura contemporánea* (*L’Histoire est une littérature contemporaine*), aparecido originalmente en 2014. En este contexto, no es de extrañar que la novelística factual goce de buena salud, ya que en ella se combinan las características citadas. Gómez Trueba y Morán Rodríguez (2017) han estudiado el éxito de la etiqueta de “novela de no ficción” (p. 58), cuyo auge se sustenta, según las investigadoras, en la dificultad de discernir lo real de lo ficcional que ha emergido como una preocupación estética de primer orden en la literatura hispánica actual. En clave internacional, uno de los grandes estudiosos de la *non-fiction novel*, Phillip Lopate (2017), explica que el resurgimiento de esta fórmula narrativa en la actualidad, que tuvo sus primeros éxitos en el ecuador del pasado siglo con obras como *Operación Masacre* (1957), *In Cold Blood* (*A sangre fría*, 1966) y las firmadas por los miembros de la corriente del “Nuevo Periodismo”, se debe a que, en pleno siglo XXI, “algunos de los mejores autores actuales escriben mejor no ficción que ficción” (p. 31).

El interés por la novelística de no ficción también surge como objeto de reflexión en la propia novela que se construye, que posee un gran calado metaliterario, como se puede observar tanto en la obra de Cercas como en la de Hernández. Aunque Cercas varíe ligeramente la denominación terminológica y prefiera teorizar a partir del concepto de “novela sin ficción”, desde la publicación de su libro en 2017 este continúa alimentando el debate sobre las posibilidades de diálogo de la forma novelística con la disciplina histórica. Incluso, en *El monarca de las sombras* da un paso más y se “transforma” en un

historiador. Para ello, alterna dos voces narrativas a lo largo del libro: en una ejerce como literato y en la otra como un investigador histórico: el narrador de los capítulos impares explica las razones que le llevan a escribir este libro e indagar en un asunto conflictivo de su memoria familiar (Mendieta, 2025), mientras que el narrador de los capítulos pares se distancia y abraza la objetividad propia del oficio de historiador para narrar cómo fue la vida de su tío-abuelo Manuel Mena hasta su muerte en 1938. En este segundo conjunto de capítulos, el escritor declara su lejanía de la invención en reiteradas ocasiones:

No sé cómo fue exactamente el ataque. Nadie lo sabe: no queda de él un solo testimonio escrito ni un solo superviviente capaz de contar lo que ocurrió: así que en este punto debería callarme, dejar de escribir, ceder la palabra al silencio. Claro que si yo fuera un literato y esto fuera una ficción podría fantasear sobre lo ocurrido, estaría autorizado a hacerlo. (Cercas, 2017, p. 142)

En una entrevista con Justo Serna, Cercas defiende que un historiador también puede imaginar, ya que forma parte de su labor interpretar el objeto de sus investigaciones, pero nunca inventar (Serna, 2019, p. 241). Así el Cercas-historiador de *El monarca de las sombras* que aparece en los capítulos pares presenta muchas similitudes, en términos narrativos, con la voz que dirige el relato en *Anatomía de un instante* y *El impostor*, sus anteriores “novelas sin ficción”, al quedar vedada la invención en estas. Pero también presenta, en este sentido, concomitancias con el Cercas-literario de los capítulos impares de *El monarca de las sombras*, ya que la voz narrativa de estos capítulos tampoco abraza la fantasía, pero sí la imaginación y las conjeturas. Todo esto vuelve a constatar la cercanía del discurso histórico y el literario en la novelística de no ficción sobre traumas pretéritos. Otra prueba de ello en *El monarca de las sombras* es el diálogo entre presente y pasado, con continuas comparaciones entre el propio narrador y su antepasado: “Esa mirada suya de entonces no debía ser muy distinta de mi propia mirada actual” (Cercas, 2017, p. 159). Las barreras entre el arte literario y la disciplina histórica referidas por

Traverso, otrora tan rígidas, se resquebrajan en el trío de trabajos publicados por Cercas en la pasada década. Pero también se constata el poder de las escrituras subjetivistas, con el “yo” y su rol protagónico, como vía de reflejar la sensibilidad actual, así como por el interés que la novelística factual parece tener para dar cuenta de lo real sin sucumbir a las infinitas posibilidades que ofrece la invención.

Las posibilidades del género novelístico para acoger una narración ceñida a la realidad y que no incurra en la fantasía forman también parte del debate en *El dolor de los demás*. Hernández tilda su libro como “una novela de no ficción sobre un crimen en mi juventud” (2018, p. 216), y confiesa que sus maestros son Truman Capote, Delphine de Vigan, Emmanuel Carrère, Ricardo Piglia y el propio Cercas (p. 160). Asimismo, aunque la tragedia real sea el material del que bebe para recordar y reconstruir su viaje a la trágica Navidad de 1995, Hernández insiste en que la imaginación es clave, en especial en el aspecto formal, y por ello vuelve a definir también en una entrevista *El dolor de los demás* como clara “obra de no ficción” (Clemot, 2018, p. 13). Al igual que sucede con *El monarca de las sombras*, debe diferenciarse en el estudio de *El dolor de los demás* la imaginación de la ficción. Es algo que ha recordado Mieke Bal (2021), quien asegura que el componente imaginativo es muy importante en la obra de 2018 porque forma parte de una “actitud ética ante el dolor de los demás”, y que ello implica que la imaginación no pueda ser desechada como ficción (p. 262). El carácter proteico intrínseco a la novela le permite crear un texto híbrido, en que se impone como gran mandato no traicionar a los hechos ocurridos, aunque se permita, de forma constante, conjeturas sobre estos. Asimismo, la presencia de Capote, pionero de la no ficción, se deja ver en varios pasajes del texto, como suele ocurrir en la literatura factual que incluye crímenes (Camperos García, 2021), algo con lo que el propio Hernández bromea en su novela, al confirmarle a un vecino de su infancia que lo que realmente escribe podría entenderse como un “*A sangre fría* murciano” (2018, p. 225)⁴.

⁴ También Cercas en su anterior novela de no ficción, *El impostor* había ahondado en su deuda con la obra más notoria de Capote (2014, pp. 170-173).

2. NARRAR LA “MEMORIA HERIDA”: IMAGEN E INVESTIGACIÓN DEL PASADO

En *El dolor de los demás* y *El monarca de las sombras*, los respectivos autores-narradores confiesan desde el inicio desconocer la totalidad del pasado traumático que se disponen a investigar, ya sea un crimen, como en el caso del trabajo de Hernández, o la reconstrucción biográfica de un personaje determinado, como ocurre en la obra de Cercas. Al situar el punto de partida en circunstancias dolorosas reales, la creación artística puede presentar una veta catártica, pues como ha estudiado Nuckols (2020), dentro de los estudios sobre el trauma “la literatura es un medio de expresión privilegiado” (p. 51). Por su parte, el pensador francés Paul Ricoeur (1999) dedicó mucho tiempo al estudio de la memoria y la identidad, así como a la plasmación por medios artísticos de ambas temáticas, e instauró –partiendo de las teorías *freudianas* sobre la melancolía y el duelo– el concepto de “memoria herida” para definir la interioridad dañada en un sujeto por culpa de un evento pretérito traumático, y que se manifiesta en la evocación recurrente en el presente de un conjunto de recuerdos dolorosos, provocando que la memoria personal preserve un dolor aún sin cicatrizar. Eso provoca que en el individuo prevalezca un duelo enquistado, lo que nombra como melancolía: “En la melancolía, lo desolado es precisamente el propio yo, que recibe los golpes de su propia devaluación” (Ricoeur, 1999, p. 36). Para superar este estado doloroso –prosigue el filósofo francés– se debe realizar un trabajo de duelo consistente, y eso, a su vez, pasa por un trabajo de recuerdo.

Para este trabajo de recuerdo se debe viajar al pasado desde el presente. Como desarrolla Nuckols (2020), en las narrativas que encaran lo traumático “siempre hay una brecha temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado” (p. 61), lo que conlleva un doble nivel de discurso. Este es un rasgo formal y estilístico presente en las dos novelas de estudio. Si Cercas se desdobra y crea una doble voz narrativa que pasa del literato –que reflexiona desde el presente sobre sus miedos pretéritos– al historiador –que bucea y escarba en la vida y hazañas bélicas de su antepasado–, Hernández, por su parte, varía entre la primera y la segunda persona. En *El dolor de los demás* relata desde el presente cómo el crimen y su relación con el homicida han transformado su vida desde entonces,

mientras que el uso de la segunda persona –con la que parece marcar distancia temporal y física– le vale para evocar cómo vivió el suceso y los días siguientes, en las fiestas navideñas de 1995. Este juego temporal presente en ambos trabajos es una característica de las narraciones que abordan la plasmación literaria de esa “memoria herida” del sujeto. Eso se debe a que “el recuerdo no se dirige solo al tiempo, sino que reclama también su propio tiempo” (Ricoeur, 1999, pp. 38-39)⁵. Es la constante conexión entre pasado y presente lo que promueve la aparición del fantasma (Nuckols, 2020, p. 65); una figura sugerente y recurrente en los trabajos que narran la “memoria herida”, ya sea en aquellas novelas que se ayudan de la ficción como en las que no, y aunque su uso en géneros como el gótico, el fantástico o la ciencia-ficción haya estado más extendido (Gasparini, 2020), también la literatura mimética se ha valido de su potencial semiótico para ofrecer otras interpretaciones al relato. *El dolor de los demás* y *El monarca de las sombras* otorgan a lo fantasmagórico un rol clave, lo cual se constata en las dos estrategias narrativas empleadas por sus autores para la plasmación literaria de la “memoria herida”: componer la obra como una investigación que supone un viaje interior al origen del trauma y usar el potencial de los textos visuales para ofrecer otra lectura complementaria a la que ofrece el relato escrito. A continuación, se analizan ambas estrategias en profundidad.

El investigador José Martínez Rubio (2015) ha estudiado una tendencia en la novelística de memoria hispánica de los primeros lustros del presente siglo que ha denominado como “novelas de investigación de escritor”. Bajo esta noción incluye todas las obras –no solo de no ficción, sino también de ficción– que tienen como protagonista a un narrador –cuyo nombre suele coincidir también con el del propio autor del relato– que indaga en un hecho pretérito a la manera de una detective, al tiempo que confiesa al lector, con aparente sinceridad, los hallazgos y dificultades con los que se topa durante sus pesquisas. Estos trabajos, por lo tanto, se han de entender como “novelas en marcha”:

⁵ Además del diálogo entre distintos planos temporales, Ricoeur recuerda que se debe tener en cuenta el componente imaginativo –algo fundamental en las obras de Cercas y Hernández, como se dijo–, debido a la fragilidad intrínseca a todo trabajo de recuerdo que realice el individuo: “La imaginación, en cuanto función de la ausencia de huellas temporales, y la memoria, que, aunque consista como la imaginación en una representación, pretende alcanzar el pasado, constituirlo y serle fiel” (1999, p. 14).

“novelas que se construyen al tiempo que reflexionan sobre sí mismas” (Martínez Rubio, 2015, p. 149), de ahí que la metaficción también aparezca con frecuencia. Según este investigador, en clave no ficcional, el autor que más “novelas de investigación” ha publicado en lo que va de siglo es Cercas. En *El monarca de las sombras* el protagonista se transforma en un sabueso detective que visita archivos y entrevista a posibles testigos de las andanzas de su antepasado Manuel Mena en la Guerra Civil. Al ser preguntado sobre este proceder basado en la investigación, el escritor se mostró tajante: “Soy incapaz de concebir la escritura de un libro como relato de una historia; la concibo como proceso de averiguación de una historia” (Serna, 2019, p. 105).

El continuo desplazamiento temporal entre el pasado investigado y el presente en que se relata es otra seña de identidad de este tipo de novelas, donde la investigación puede tomar muy distintas formas. Una de las más usuales, como desarrolla Martínez Rubio (2015), es la “rememoración”: “un ejercicio de memoria en el que el protagonista o protagonistas, la mayoría de veces narradores en primera persona, alternan la voz del presente con una voz que recupera el pasado” (p. 154). En tal sentido, no resulta exagerado afirmar que el propio proceso indagatorio, debido a su capacidad para transformar al sujeto enunciativo, resulta más importante, en numerosas ocasiones, que el objeto de la indagación. Como expone Isabel Verdú Arnal (2019), una de las conclusiones a las que suele llegar el narrador al final de la obra, como le ocurre al personaje de Javier Cercas en *El monarca de las sombras*, es la imposibilidad de alcanzar una verdad unívoca, de ahí que el modo en que se despliega la investigación sea decisivo: “Lo importante no es aclarar lo ocurrido, sino testificar cómo se desarrolla el proceso de avance del sujeto enunciativo hacia una verdad que pronto se revela como subjetiva y fragmentaria y que acaba virando para alumbrar alguna verdad del propio sujeto” (p. 121). Lo que se inicia como una indagación sobre una tercera persona o un suceso histórico tiene la capacidad, hacia la conclusión de la investigación, de revelar aspectos sobre uno mismo.

Como se ha referido, la tendencia novelística que sustenta su relato en la investigación concede una gran relevancia a la propia reflexión sobre el arte literario, a

su componente metaficcional, pero también es recurrente la intertextualidad (Martínez Rubio, 2015, p. 34). Como recordó Steiner (2011), el creador dialoga en su taller con los antiguos maestros, vivos o muertos, que actúan como fuente de inspiración (p. 95). Así, Cercas y Hernández no dudan en recuperar la voz de autores pretéritos con los que dialogan en sus páginas. Esto se debe a que el proceso indagatorio se presenta como un viaje órfico: un desplazamiento hacia el pasado, del cual el autor nunca sale indemne, en busca de realizar ese trabajo de recuerdo que Ricoeur señalaba como necesario para empezar a dejar atrás esa “memoria herida” y plasmarla en términos artísticos. Las teorías de Siegfried Kracauer (1969) sobre Orfeo revelan la importancia del fantasma en este ejercicio, pues el investigador alemán defendía que la tarea del historiador era la de bajar al averno, como Orfeo en busca de Eurídice, para traer a los muertos a la vida. Traverso (2022), en su reciente estudio, compara el viaje órfico con la misión del narrador que se convierte en un investigador del pretérito, lo que implica “inevitablemente un parte de subjetividad” (p. 34). Hernández y Cercas son conocedores de que su respectivo viaje órfico implica afrontar ese trauma enquistado en su interioridad, y plasmarlo en una novela de no ficción puede tener un efecto catártico, como reconocen en sus páginas.

El mayúsculo potencial narrativo que se concede en *El dolor de los demás* y *El monarca de las sombras* al entramado visual es otra estrategia narrativa que debe analizarse para entender el modo en que la “memoria herida” se presenta en las dos obras. Sobre la importancia de la imagen en la literatura hispánica contemporánea –tanto en su formato visual como en su manifestación como écfrasis– se han publicado destacados estudios (Gil González, 2012; o Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017, pp. 249-279). La imagen es un elemento fundamental para entender los nuevos rumbos de la narrativa de los últimos lustros y, para ello, se reclama un lector activo, que sea capaz de decodificar el entramado visual que posee la escritura actual.

Parte de la originalidad del modo en que los dos escritores conciben las imágenes en sus novelas reside en que estas no sirven solo para testificar una verdad –o, al menos, esta no es su única función– a la hora de concebir la disposición fotográfica de sus textos.

Como ha desarrollado Gómez López-Quñones (2008), los novelistas contemporáneos que indagan en un periodo pretérito de la historia y se ayudan de las imágenes buscan con estas una doble función, que puede resultar contradictoria *a priori*: convertir las fotografías en pruebas que anclen el sentido del texto en su conjunto, por una parte, y crear desconcierto e inestabilidad semántica, por otra: “Cualquier reproducción visual alberga sus códigos y reglas internas que no tienen nada de natural ni de espontáneo. Reproducir la realidad fotográficamente implica selección, perspectiva, parcialidad y subjetividad” (p. 95). Esto es, la fotografía no se puede entender por separado, sin atender al contexto formal en que se encuentra dispuesta en la novela, y, al mismo tiempo, la narrativa contemporánea reclama un sentido autónomo para el componente visual, que se añada al del lenguaje escrito. En esta línea, en su ensayo sobre el arte fotográfico, John Roberts (1980) planteó de forma pionera que las imágenes fijas que se incluyen en las novelas que tratan sobre el pretérito deben considerarse otra pieza más del puzzle que el pasado plantea a la hora de reelaborarlo o construirlo.

En *El monarca de las sombras* Cercas incluye cerca de una decena de imágenes. No obstante, la de mayor valor en el apartado dramático es la primera: una fotografía de Manuel Mena vestido con el uniforme militar (p. 24). Esta instantánea, que ha estado colgada en el salón de su casa natal durante muchos años, posee un halo fantasmagórico, incluida en el libro con los márgenes dañados y un tono ensombrecido propio del paso del tiempo. Su peso narrativo en la historia es notable: no solo constata la existencia del héroe familiar, también demuestra que, pese al tiempo transcurrido, el trauma está aún lejos de disiparse. En otras páginas Cercas también incluye documentos que encuentra en su desempeño detectivesco como historiador, como el certificado de defunción de Mena. No obstante, lejos de atestiguar de forma inequívoca una realidad unívoca, Cercas problematiza la veracidad de algunos documentos pasados, en el sentido que analizaba Gómez López-Quñones:

Un documento que contenía un error flagrante me inspiró una desconfianza total por los documentos, una conciencia muy viva de su falibilidad y de

lo difícil que resulta reconstruir el pasado con precisión. La desconfianza era justificada: no se trata solo de que, según comprobé a menudo, los textos de los historiadores estuvieran plagados de inexactitudes y falsedades; se trata de que lo estaban los propios documentos. (Cercas, 2017, p. 151)

La trayectoria de Cercas supone una continua reflexión sobre el modo de afrontar la lectura de lo visual, y *El monarca de las sombras* es otro giro de tuerca más. En sus dos obras sin ficción previas a la de 2017, el componente visual tomaba un rol clave desde otros ángulos diferentes. *Anatomía de un instante* se construye en su totalidad sobre un instante televisado, ese momento en que el coronel Antonio Tejero entró con una pistola en el Congreso de los Diputados de Madrid e intentó dar un golpe de Estado; mientras que *El impostor*, su particular perfil novelado sobre Enric Marco y la picaresca consustancial a la España del siglo XX, se puede entender como un “documental sobre la filmación de un documental cuya naturaleza se le escapa al lector” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017, p. 277).

Similar preponderancia posee lo visual en la producción novelística y ensayística de Miguel Ángel Hernández, lo que se entiende fácilmente a tenor de su formación como historiador del arte. El escritor murciano incluye hasta seis fotografías de diversa índole⁶, y en su trabajo sobre la novela de no ficción, Bal destaca la relevancia de las fotografías en que aparece el autor de joven, tomadas en las horas posteriores a que su amigo Nicolás cometiese el asesinato, y destaca como estas “transmiten la sensación de una fotografía instantánea barata y casera” (2021, p. 267). Encontrarse con estas imágenes acrecientan su vulnerabilidad: “El pasado regresa a mí. Como un eco. Imágenes, momentos, ideas” (Hernández, 2018, p. 154).

En términos mnemónicos, confrontarse con las imágenes de su infancia en la huerta murciana le lleva a Hernández a sentir la punzada *barthiana*; el “punctum” que

⁶ Analizadas de forma pormenorizada en lo que respecta a su importancia argumental por Candeloro (2021).

describió Roland Barthes (2011, p. 88), que provoca el dolor en un receptor al ver una imagen que le interpela, al remitir a memorias, emociones o personas relevantes –la madre, en el caso del semiólogo francés–. Hernández sufre esta “punzada” cuando descubre las imágenes de sus familiares y de él mismo –lo que él denomina como “el agujonazo del tiempo” (2018, p. 117)– que llevaba más de dieciocho años sin ver. Algunas de las personas que aparecen en estas fotografías, como sus padres, ya están muertas, y el narrador no esconde la tristeza por las emociones suscitadas. Existe, así, un carácter fantasmagórico de las imágenes, y por ello no es de extrañar que Hernández cite en su trabajo –como también ocurría en novelas anteriores– a Walter Benjamin (2004), quien desarrolló la veta espectral de las imágenes fijas en textos como *Sobre la fotografía*, publicado originalmente en 1931, en la revista *Die Literarische Welt*.

Si bien, el potencial de lo visual no solo está presente en las imágenes incluidas en el interior del libro o en la portada elegida. La imagen en literatura también se materializa como écfrasis, lo que se observa en *El dolor de los demás*. De hecho, Orsini-Saillet (2002b) considera esta novela como un “iconotexto”, debido a que “se reproducen imágenes (en general fotografías), no meramente ilustrativas, sino que generan una fuerte interacción con el texto y dan lugar a écfrasis”. Un ejemplo de ello es el instante en que el autor describe, en una visita que hace al cementerio, su mirada a la fotografía de Nicolás: “Tardé algo más en atreverme a mirar el retrato de Nicolás. Había examinado su rostro más de cien veces en las instantáneas que guardaba mientras escribía la novela [...] Faltaba algo en la fotografía. Faltaba también algo en el recuerdo. La escena capaz de completar la imagen última” (Hernández, 2018, p. 291).

Así, expuesto lo anterior, es el momento de analizar en profundidad cómo Cercas y Hernández plasman literariamente el trauma personal y combaten sus respectivas “memorias heridas” en las dos obras objeto de estudio. En este proceso, la convocatoria de la figura del fantasma es un original recurso tanto en *El monarca de las sombras* como en *El dolor de los demás*, y ambos escritores llegan a ser conscientes del poder catártico que tiene el ejercicio literario.

3. LA SANACIÓN DEL TRAUMA: ESTUDIO DE LAS OBRAS

Como ha estudiado Nuckols, en aquellas novelas en las que el narrador admite abiertamente no conocer todo sobre el pasado traumático de un personaje o acontecimiento, la presencia de los fantasmas, dado su potencial metafórico, es habitual, ya que es un recurso idóneo para conectar pretérito y presente (2020, p. 65). Con gran singularidad, tanto Cercas como Hernández convocan lo fantasmagórico en las dos novelas de no ficción objeto de estudio, y en ello es muy relevante tanto la disposición en forma de investigación como el uso dialéctico y expositivo de los textos visuales, en pos de materializar de manera artística la “memoria herida”.

Acerca de *El monarca de las sombras*, lo primero que ha de apuntarse es que la fórmula de “novela de investigación” aparece con una modificación singular: aunque se emplee la primera persona, el narrador se desdobla⁷. Por una parte, en los capítulos impares aparece la voz del literato, el propio Javier Cercas, que se centra en contar las motivaciones de su historia y las dificultades de encarar esa parte gris de su legado familiar conforme avanza la indagación. Por otra parte, en los bloques pares se produce un distanciamiento a la manera de un historiador, ya que en estos se construye paso a paso la corta vida de Mena desde que se enrola en el partido fascista de Falange Española hasta que cae en la batalla del Ebro. Aquí, Cercas se refiere a sí mismo en tercera persona: “Manuel Mena nació allí. Toda su familia nació allí, incluida su sobrina, Blanca Mena, incluido el hijo de Blanca Mena, Javier Cercas” (2017, p. 27). El motor de este formato narrativo, en opinión de Martínez Rubio (2015) –quien cita, a su vez, el ensayo de Slavoj Žižek⁸– es la “pasión por lo real” (p. 14). A través de la representación de la realidad se construyen los hechos pretéritos, de la memoria íntima y colectiva, a la vez que se postula una interpretación de los mismos. Esta es la senda que sigue Cercas: la sinceridad de su exposición parte de un sustrato verídico, pero no renuncia al poder de la imaginación

⁷ Miguel Ángel de Lucas Chorro defiende que mecanismos narrativos como este desdoblamiento constituyen un elemento característico de la obra Cercas; un juego de espejos propio de Miguel de Unamuno: “Al narrador le gusta confundir a sus personajes y a sus lectores” (2017, p. 27).

⁸ Se refiere al ensayo *Bienvenidos al desierto de lo real*, publicado por el filósofo esloveno en 2002.

para ofrecer interpretaciones sobre el pensamiento de su antepasado, así como de su aventura en la Guerra Civil, como héroe oficial de su rama genealógica (2017, p. 11).

En el inicio de la novela Cercas reflexiona sobre el cariz traumático que siempre ha tenido para él esta historia, como un peso que tenía la obligación de quitarse mediante la escritura, dado su oficio: “Pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté [...] Era el pasado que más me abochornaba” (p. 11). Ese bloqueo creativo confesado, presente también en libros previos como *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005) o *El impostor*, se relaciona, en gran medida, con las dudas sobre cómo ha de afrontar la narración de este trauma, y reflexiona sobre si ha de apoyarse en la ficción o si, por el contrario, debería optar por una forma ensayística. Aunque no se ofrece una respuesta en el relato, el lector descubre pronto la fórmula empleada: un desdoblamiento entre el literato y el historiador, al tiempo que la historia personal dialoga con la colectiva del conflicto bélico de 1936. Finalmente, en la parte final de su “novela de investigación” confiesa el método empleado:

Pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme: debía contar por un lado la historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdeñando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona; y, por otro lado, debía contar no una historia, sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena a pesar de que no quería contarla ni asumirla ni airearla. (Cercas, 2017, p. 274)

Con este escrito tan metaficcional⁹ –un recurso frecuente en la literatura de Cercas desde sus primeros trabajos (Rodríguez de Arce, 2016)–, se revela que lo importante de la

⁹ La metaficción es una estrategia narrativa que ha experimentado un auge en la literatura contemporánea. Entre los abordajes teóricos pioneros se puede citar la obra *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*

investigación vuelve a ser el carácter transformador que tiene en quien la emprende, y no tanto la magnitud de los hallazgos; de ahí que esta obra, como también ocurre con *El dolor de los demás*, deba calificarse como “epistemológica” (Verdú Arnal, 2019), al tener la capacidad de alterar la interioridad del sujeto enunciativo. La prueba de ello es que, al final del relato, Cercas supera su bloqueo y encara la plasmación artística de su “memoria herida”, cuyo resultado no es otro que el libro resultante.

Además, en el proceso de investigación acometido por el escritor es recurrente el reclamo de lo fantasmagórico, a través del personaje de Mena, como esa figura límbica que conecta el pasado y el presente: metáfora del peso que su papel pretérito durante la Guerra Civil aún mantiene en la actualidad. La primera gran prueba de ello es la fotografía de Mena, abandonada en el salón familiar de la antigua casa en que vivió el niño Javier, hasta que se mudó a Cataluña a los cuatro años de edad. El halo fantasmal de la fotografía se desvela con el aspecto granulado y borroso de la imagen, tomada cuando el joven soldado apenas superaba la mayoría de edad. Si bien, conforme avanza la investigación y el autor descubre aspectos de la historia gracias a diversos documentos –los que se incluyen como ilustraciones en el libro, no siempre fiables–, ese fantasma de la fotografía empieza a tomar una simbólica forma con una vida propia y, así, deja de ser un espectro porque siente que “Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua, una fúnebre leyenda de la familia reducida a un retrato confinado en el silencio polvoriento de la desierta casa familiar [...] para convertirse en un hombre de carne y hueso” (Cercas, 2017, p. 223). Esto ocurre en el último capítulo de la novela, cuando Cercas visita, acompañado de su madre, la casa en Bot, Girona, en la que permaneció en sus últimos días el soldado Mena, ya gravemente herido. Así se expresa el narrador: “Por un momento yo también vi a Manuel Mena allí, al otro lado

(1980), de Linda Hutcheon (1980), quien expresa que “metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction, that is, fiction that includes within itself a commentary of this own narrative and/or linguistic identity” (p. 11). Continuando esta estela, Patricia Waugh (2015) añade que la estética metaficcional busca llamar la atención sobre sí misma como artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre la ficción y la realidad.

de la sala, desmadejado y agonizante en un camastro militar, el uniforme embebido de sangre y la blancura de la muerte invadiendo sus facciones” (p. 266)¹⁰.

El entramado visual tiene una destacada relevancia para el relato de la herida, y la figura espectral es el nexo que une la forma no ecfrástica –la imagen de Mena incluida al inicio del libro– con momentos de écfrasis como los referidos de la transformación del fantasma en un sujeto humano. Traverso equipara el propósito de Cercas en *El monarca de las sombras* con el realizado previamente por escritores como Ivan Jablonka en *Historia de los abuelos que no tuve* o Daniel Mendelsohn en *Los hundidos* (*The Lost*, 2007): los tres “luchan con los fantasmas de los antepasados que no conocieron” (2022, p. 149). Y, como sucede en la novela de Hernández objeto de análisis, el título es otra clave de interpretación: “Manuel Mena es también alguien fantasmal, casi un monarca de las sombras (en el sentido que Homero le da)” (Serna, 2019, p. 256). La convocatoria del Aquiles en la *Odisea*, pero también del mismo personaje de la *Iliada*, es un continuo intertexto en la narración, y en la parte final de la novela equipara el destino de los personajes míticos con el de su tío:

Pensé: “Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada [...] Que quería ser Aquiles, el Aquiles de la *Iliada*, y a su modo lo fue, o al menos lo fue para ti, pero en realidad es el Aquiles de la *Odisea*, y que está en el reino de las sombras maldiciendo ser en la muerte el rey de los muertos”. (Cercas, 2017, p. 269)

En lo que respecta a *El dolor de los demás*, Hernández entiende la importancia de recurrir a la creación artística para reflexionar sobre los miedos que pueblan su memoria, y así emprender su particular proceso de anamnesis para plasmar literariamente su trauma. El resultado se constituye en forma de novela de no ficción, donde la literatura parece

¹⁰ Poco después, en el mismo capítulo y en el mismo espacio, Cercas escribe: “Oí pasos que se acercaban a la habitación y pensé de nuevo en fantasmas” (2017, p. 274).

presentar una dimensión salvífica frente a lo real (Orsini-Saillet, 2022a). No obstante, el escritor descubre a lo largo de su investigación que la operación de escritura no basta, y que la herida no se cura de forma apresurada: “Escribir no era exorcizar demonios; era convocarlos” (p. 152). La figura del fantasma¹¹, en este punto, resulta un recurso con el que el murciano pretende encarar la plasmación de la “memoria herida”, concediendo a la imaginación un papel clave en el planteamiento temático y formal, donde diferentes textos visuales se intercalan en la estructura de “novela de investigación”.

Para lograr su propósito, el escritor busca de forma insistente el desdoblamiento. Esto se observa en la voz narrativa, ya que, según el capítulo, Hernández alterna entre la primera persona –para relatar los descubrimientos que lleva a cabo en su proceso de indagación– y la segunda –para desplazarse al día infausto en que Nicolás cometió el crimen–. No obstante, al adentrarse en el pasado descubre que el mero relato no basta para salir indemne del proceso narrativo de la “memoria herida”. En este sentido, confiesa: “Mientras escribo este párrafo, me doy cuenta de que este libro también está lleno de muertes. De muertes y de lugares de duelo. Es, una vez más, un texto luctuoso. La muerte reclama su sitio en todo lo que escribo” (p. 35).

El dolor del narrador y protagonista reflota conforme se convoca el trauma en el proceso de escritura, y el pasado penetra en el presente. En su particular trabajo de memoria, que posibilita empezar a dejar atrás el duelo enquistado, el narrador concede gran importancia al papel que la literatura desempeña en ello, de ahí la notable recurrencia –al igual que se observa en la obra de Cercas– de la metaficción. En *El dolor de los demás*, esta provoca un contexto lúdico dentro del relato que le permite a Hernández incluir como temática sus propias dudas creativas a la hora de encarar su proyecto novelístico. Con ello, Hernández también reflexiona sobre el bloqueo creativo y cómo debe afrontar el relato de la “memoria herida”, más aún cuando no se considera un experimentado

¹¹ El fantasma es un recurso habitual en la novelística del escritor murciano. Su última novela, *Anoxia* (2023), explota esta figura desde el inicio. De nuevo, la muerte o la memoria son temáticas destacadas en este trabajo, que no tiene tintes autobiográficos y que se constituye como novela de ficción al uso. Para profundizar en cómo se ha planteado lo fantasmagórico en su obra se recomienda Mendieta (2024).

escritor: “Por mucho que en mis delirios me consideraba un novelista, seguía siendo un profesor universitario que había aprovechado sus conocimientos para narrar en forma de novela lo que antes había escrito como ensayo” (Hernández, 2018, p. 28).

La estructuración en forma de “novela de investigación” es la opción ideal para la plasmación literaria de las dudas sobre cómo afrontar el proceso de indagación en el pasado, ya que la sinceridad con la que se confiesan los miedos confirma la “fragilidad de la memoria” (Ricoeur, 1999, p. 9) y la pervivencia del trauma, aunque haya transcurrido tanto tiempo. La obra puede entenderse como una novela de aprendizaje en la que, como reconoce el narrador, él mismo debe transformarse “para indagar sobre un crimen real, más como detective que como historiador” (Hernández, 2018, p. 131), y, para ello, el murciano viaja al lugar en que creció, la huerta murciana, y comienza a rememorar lo sucedido en aquella infausta Nochebuena al hablar con sus familiares –especialmente, con sus hermanos–, los vecinos e, incluso, algunos policías que se implicaron en el esclarecimiento del crimen. Además, visita hemerotecas para ahondar en lo que se publicó. Su investigación, de este modo, se sustenta en entrevistas y en las consultas en el archivo, al tiempo que evoca ante el lector cómo fue su infancia y su relación con el asesino Nicolás, el que fuera su mejor amigo.

No obstante, en la primera parte de *El dolor de los demás* la investigación parece no avanzar, y el escritor confiesa sus dudas sobre cómo plasmar en la novela su traumática historia, hasta que descubre el error que está cometiendo: haber dejado fuera del relato a la gran perjudicada, Rosi, la adolescente asesinada por su hermano Nicolás. Es en este instante narrativo íntimo en el que Hernández se abre a la alteridad, como reconoce: “Rosi había sido una ausencia absoluta. Había sido invisible en la foto y también en mis recuerdos, incluso en el proceso de escritura” (2018, p. 245). Aquí se manifiesta con mayor nitidez la importancia que lo fantasmagórico posee en el relato, pues como había anticipado el autor páginas atrás, Rosi fue durante la primera parte de la investigación un mero espectro: “Esa imagen ya nunca se irá de tu mente. El cadáver de la hermana

de tu amigo. El secreto más temido. Debajo de todas las sábanas. De todos los cristos velados, de todos los cuerpos cubiertos. La forma de todos los fantasmas” (p. 119).

Realizado este imprescindible hallazgo y abierto el escritor a la alteridad, descubre que la investigación, más que para hallar una verdad irrefutable y alcanzar una interpretación unívoca sobre los hechos, le sirve para comenzar a completar el trabajo de duelo y encontrar la vía por la que narrar su trauma, al entender, como se dijo, que la investigación sobre una tercera persona tiene la capacidad de iluminar aspectos sobre uno mismo. No obstante, el puzzle se completa con “la imagen que me faltaba” (p. 293), que no es otra que la de la portada. En esta, el lector puede observar una fotografía perteneciente al álbum familiar de los Hernández Navarro, con el propio autor, de niño, subido a un carruaje cargado por un poni. Si bien, en esta ilustración aparece una silueta humana coloreada de amarillo: se trata de Rosi, y el potencial narrativo de la imagen se desvela bien avanzado el relato, tras reconocer Hernández su culpa por haber dejado hasta entonces fuera del relato a la triste asesinada. Así explica la fotografía, la cual el lector atento no ha de tardar en identificar como la de la portada:

La sorpresa llegó cuando me fijé en el personaje espigado del fondo, sobre la rodilla del conductor. Una chica, alta, vestida de negro, con el pelo recogido y la mirada perdida [...] Jamás había mirado la imagen con la suficiente atención como para detectar su presencia. Esa tarde, sin embargo, mis ojos se fueron rápidamente hacia el fondo de la fotografía, como si esa figura reclamase mi mirada. Había estado ahí desde un principio, pero solo ahora podía –quería o sabía– verla: Rosi, en el centro de la imagen, con los brazos cruzados, afirmando su presencia en la fotografía. (p. 245)

Es en este pasaje de intermedialidad interna (Gil González, 2012, pp. 30-33), ya en la parte final de esta novela de no ficción, donde se saca a la asesinada del injusto olvido en que había permanecido, al tiempo que se relega a la oscuridad al culpable, a “mi amigo, Nicolás, la sombra que lo había arrebatado todo” (Hernández, 2018, p. 261). Es

esta la fórmula que encuentra el escritor para plasmar de forma artística su “memoria herida” y encarar el trauma personal: atender no solo a su propio dolor, sino también al de los demás, las víctimas reales de la tragedia, como se recuerda desde el título.

CONCLUSIONES

El modo en que los escritores se acercan a un pasado doloroso marcado por una pérdida –ya sea de una familiar o de alguien cercano–, y lo relatan en sus novelas por medio de una narración dirigida en primera persona, entronca con el giro intimista que la literatura, tanto en su dimensión nacional como internacional, ha realizado en las últimas décadas. Se trata de obras que toman la forma de una investigación, en la que el autor constata lo mucho que el pasado aún determina el presente. Son numerosos los autores españoles que han seguido esta fórmula, ya sea ayudándose de la invención para completar los huecos y los vacíos del pasado, o bien dejando fuera de la creación a la invención, por medio de la novelística de la no ficción. En esta segunda categoría se sitúan las novelas *El monarca de las sombras* y *El dolor de los demás*, de Javier Cercas y Miguel Ángel Hernández, respectivamente, las cuales, aunque distantes en lo argumental, presentan algunas concomitancias interesantes, especialmente en lo formal, para plasmar el trauma personal en clave novelística¹².

Uno de los puntos en común entre ambas propuestas es la convocatoria de lo espectral. Este recurso presenta un gran potencial narrativo y dramático, y su aparición se produce gracias a las dos estrategias seguidas por ambos novelistas: la disposición de su relato como una “novela de investigación” y el potencial diegético concedido al entramado visual. En el caso de la obra de Cercas, Manuel Mena, su antepasado asesinado durante la Guerra Civil, es una presencia molesta que le impide mantener mayor cercanía

¹² No obstante, conviene apuntar una diferencia entre ambos trabajos. El carácter heredado del trauma familiar en *El monarca de las sombras* implica una mediación generacional –de ahí que esta novela permita un acercamiento en clave posmemorialística (Hirsch, 2012)– que no existe en *El dolor de los demás* y que implica una mayor dimensión personal en el caso del texto de Hernández.

con la memoria familiar –lo que se metaforiza con la constante presencia de su retrato colgado en el salón de la casa familiar del pueblo– ya que fue un combatiente del bando sublevado, del que Cercas se siente distanciado ideológicamente. No entiende cómo setenta años después de su muerte es aún proclamado como héroe, y realiza un simbólico desplazamiento órfico al infierno, para conocer la corta vida del combatiente y tratar de entender la postura de su familia. Hernández, por su parte, indaga en un suceso traumático de la parte final de su adolescencia, cuando su íntimo amigo Nicolás mató a su hermana Rosi justo antes de suicidarse. Son muchos los flecos por resolver del macabro crimen, y el escritor confiesa su impotencia, con pesadillas y otras manifestaciones fantasmagóricas que le atormentan veinte años después. Como en *El monarca de las sombras*, en *El dolor de los demás* lo visual toma un notable rol en este contexto, especialmente la imagen de la portada, que emerge como clave de interpretación destacada.

Los dos autores se ciñen de forma escrupulosa a hechos y personajes reales, contrastables, y renuncian a la ficción para el relato de sus respectivos traumas. Si bien, Hernández y Cercas demuestran que desdeñar la invención no significa que descarten la imaginación: esta resulta un elemento clave, tanto para los autores en la construcción del entramado narrativo como para los diferentes lectores que han de interpretar lo que ofrecen los escritores en sus respectivos trabajos. Así, la novela de no ficción es la vía elegida para retornar a sus respectivos y dolorosos pasados, y la inteligente disposición en que despliegan la investigación y las formas ecrásticas y no ecrásticas se convierte en una manera singular para narrar sus particulares “memorias heridas”, por utilizar el término desarrollado por Paul Ricoeur. Es, por lo tanto, en el aspecto formal donde encuentran el primer paso para dejar atrás el trauma: la literatura como un medio con posibilidades catárticas privilegiadas, en el que confesar al receptor las dificultades de encarar un suceso o recuerdo doloroso al tiempo que se confecciona una novela original y de interés para continuar reflexionando sobre la memoria personal y sus muy singulares maneras de ser plasmada artísticamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel. (2024). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. El Toro Celeste.
- Bal, Mieke. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. EditUM.
- Barthes, Roland. (2011). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, Walter. (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Alianza.
- Benjamin, Walter. (2004). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Camperos García, Karlin Andrés. (2021). "Literatura de no-ficción. Violencia y crimen en la crónica policial contemporánea. Truman Capote y el New Journalism". *Entre lenguas: revista del Centro de Investigaciones en Lenguas Extranjeras*, núm. 21, pp. 11-21.
- Candeloro, Antonio. (2021). "Imágenes siniestras: *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 43, pp. 57-83.
- Caruth, Cathy. (1995). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press
- Casas, Ana. (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas. Arco Libros, pp. 9-42.
- Cercas, Javier. (2024). *La aventura de escribir novelas*. Altamarea.
- Cercas, Javier. (2017). *El monarca de las sombras*. Random House.
- Cercas, Javier. (2014). *El impostor*. Random House.
- Clemot, Fernando. (2018). "Miguel Ángel Hernández: 'Trabajar con la realidad es lo que más me ha costado hacer'". *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 420, pp.10-14.
- De Lucas Chorro, Miguel Ángel. (2017). *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, España.
- Gasparini, Sandra. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre fantástico, terror y ciencia*. Argus-a.

- Gil González, Antonio José. (2012). *+Narrativas(s). Intermediaciones novela, cine, comic, videojuego en el ámbito hispánico*. Universidad de Salamanca.
- Gómez López-Quñones, Antonio. (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*, vol. 61, núm. 1, pp. 89-105.
- Gómez Trueba, Teresa y Morán Rodríguez, Carmen. (2017). *Hologramas. Relato y realidad del siglo XXI*. Trea Ediciones.
- González de la Aleja, Manuel. (1990). *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Universidad de Salamanca.
- Hernández, Miguel Ángel. (2018). *El dolor de los demás*. Anagrama.
- Hirsch, Marianne. (2012). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.
- Hutcheon, Linda. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Methuen.
- Jablonka, Ivan. (2016). *La historia es una literatura contemporánea*. FCE.
- Kracauer, Siegfried. (1969). *History. The Last Things Before The Last*. Markus Wiener.
- Lopate, Phillip. (2017). *Mostrar y decir. El arte de escribir no ficción*. Alba.
- Martínez Rubio, José. (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Anthropos.
- Mendieta, Elios. (2025). “Estrategias formales para recuperar una memoria familiar incómoda de la Guerra Civil en la narrativa española contemporánea”. *Philologica Canariensia*, vol. 31, pp. 263-281.
- Mendieta, Elios. (2024). “Redirigir la mirada. Investigación, imágenes y otros fantasmas en *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 55, pp. 25-47.
- Nuckols, Anthony. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Mora, Vicente Luis. (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Universidad de Valladolid.
- Orsini-Saillet, Catherine. (2022a). “El dolor de los demás de Miguel Ángel Hernández o escribir desde el arte”. *Creación e intermediación en las ficciones contemporáneas del artista*, editado por Anne Marie Reboul y Patricia Martínez, Visor, pp. 1-13.

- Orsini-Saillet, Catherine. (2022b). "La narrativa de Miguel Ángel Hernández: un egorretrato literario". *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, núm. 28, <https://doi.org/10.15304/moenia.id8487>
- Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. UAM Ediciones.
- Roberts, John. (1980). *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*. St'Martin.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. (2016). "El móvil de Javier Cercas: divertissement metanarrativo de un obseso de la literatura". *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 16, pp. 51-67.
- Schmid, David. (2011). "The nonfiction novel". *The Cambridge History of the American Novel*, editado por Leonard Cassuto. Cambridge University Press, pp. 986-1001.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Serna, Justo. (2019). *Historia y ficción. Conversaciones con Javier Cercas*. Punto de Vista.
- Steiner, George. (2011). *Gramáticas de la creación*. Siruela.
- Traverso, Enzo. (2022). *Pasados singulares. El "yo" en la escritura de la Historia*. Alianza.
- Verdú Arnal, Isabel. (2019). "Miguel Ángel Hernández, Clara Usón, Alex Chico: la novela de investigación epistemológica como reverso de la posverdad". *Cuadernos de Aleph*, núm. 11, pp. 119-131.
- Waugh, Patricia. (2015). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- White, Hayden. (1973). *Metahistory: The historical imagination in the nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University.
- Zhu, Jierong. (2020). *La autoficción. Una investigación teórica y un ejemplo en las narraciones de Javier Cercas*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, España.