

LAS IMÁGENES DE *EL INSTANTE DE PELIGRO* (2015) DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ: REVERBERACIONES FUGACES ENTRE PASADO Y FUTURO

THE IMAGES OF *EL INSTANTE DE PELIGRO* (2015)
BY MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ: FLEETING REVERBERATIONS
BETWEEN PAST AND FUTURE

Antonio CANDELORO
Universidad Católica de Murcia

Resumen: *El instante de peligro* es una novela que se presenta como una carta de amor enviada a una destinataria muerta y que habla sobre el arte y la fotografía en cuanto puertas hacia el pasado, sobre el enigma del tiempo y, finalmente, sobre la escritura en cuanto única herramienta de la que disponemos para recordar el pasado y vislumbrar el futuro. El análisis propuesto se centrará en el significado que adquieren las imágenes que pautan el texto escrito en relación con algunas obras emblemáticas del arte contemporáneo, a partir de *Past remains*, de Tatiana Abellán hasta las películas vanguardistas de Andy Warhol, pasando por *Les amants* de Magritte y por Cézanne y la importancia de la sombra en sus primeras obras pictóricas, además de en la trama misma de la novela de Hernández.

Palabras clave: Miguel Ángel Hernández; Literatura y Arte; Fotografía; Tiempo; Hermenéutica.

Abstract: *El instante de peligro* is a novel that is presented as a love letter sent to a dead recipient and that talks about art and photography as doors to the past, about the enigma of time and, finally, about writing as the only tool we have to remember the past and glimpse the future. The proposed analysis will focus on the meaning acquired by the images that guide the written text in relation to some emblematic works of contemporary art, from *Past remains*, by Tatiana Abellán, to Andy Warhol's avant-garde films, including *Les amants* de Magritte and Cézanne and the importance of the shadow in his first pictorial works, as well as in the very plot of Hernández's novel.

Keywords: Miguel Ángel Hernández; Literature and Art; Photography; Time; Hermeneutics.

1 A modo de introducción: los umbrales del texto (o sobre *Los amantes velados* de Tatiana Abellán)

El instante de peligro (2015) de Miguel Ángel Hernández es un libro sobre las imágenes: no solo por el hecho de que el narrador y protagonista en primera persona de singular, Martín Torres, es un profesor de Historia del Arte que acepta volver al Clark Art Institute de Williamstown —donde tuvo una beca de investigación diez años antes— para ponerle “palabras” a una serie de películas mudas aparentemente estáticas, sino también porque se trata de una obra que invita al lector a visualizar cierto tipo de imágenes evocadas a partir de descripciones que bien podríamos calificar de écfrasis¹. Además, la misma trama incluye algunos documentos visuales que contribuyen a complicar la exégesis del texto literario y del andamiaje verbal del mismo. La constante interrelación entre

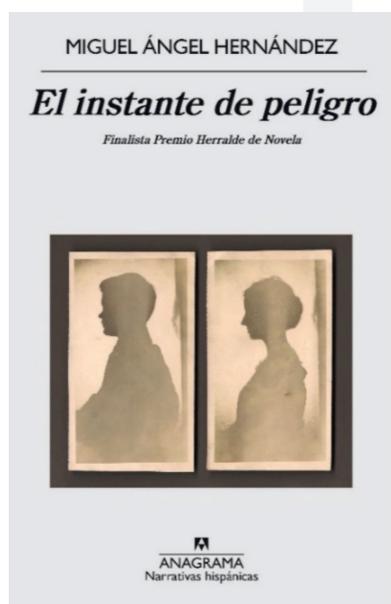


Figura 1: Portada de *El instante de peligro*. © Hernández (2015)

lenguaje verbal y lenguaje visual se percibe ya en los que Gérard Genette definió con acierto como “los umbrales del texto”, esto es, los elementos tangibles del paratexto a través de los cuales la obra entra en contacto con el lector, sobre todo desde un punto de vista estrictamente visual². Es lo que ocurre con la imagen de la portada (figura 1): dentro de un rectángulo vemos insertados dos retratos de un hombre y una mujer encuadrados de perfil. En realidad, no podemos verles el rostro y no solo, y no tanto, por su posición en el espacio, sino, y, sobre todo, porque ambos aparecen en sombra. Lo que vemos, en realidad, no son dos seres humanos, sino sendas siluetas que perfilan y dibujan las directrices neutras y geométricas de sus cuerpos. La mirada del espectador se topa, entonces, con un doble obstáculo (o un doble vacío): por un lado, la ausencia de colores y de luces que permitan ver o, por lo menos, vislumbrar los rostros de los dos retratados; por el otro, la reducción de las figuras humanas a siluetas en blanco y negro detrás de las cuales nos es imposible reconocer a nadie en concreto. La imagen nos empuja así a una doble pregunta: ¿quiénes son los dos retratados?, y, seguidamente: ¿qué o a quién miran?

El título de la obra podría ofrecernos una pista interpretativa privilegiada: *Los amantes velados*, obra de Tatiana Abellán aparecida en 2014. Si el título podría empujarnos a establecer vínculos incluso de tipo sentimental entre los dos personajes, la contemplación detenida de la obra nos permite comprobar que no hay ningún velo concreto, “real”, entre estos dos amantes. El velo surge de la técnica que adopta Abellán para retratarlos: ambos están “encerrados” dentro de sendos rectángulos a través de una especie de *mise en abyme*. Es como si viéramos dos cuadros dentro de un cuadro, o, lo que es lo mismo, dos rectángulos encuadrados dentro de un rectángulo más amplio que los engloba y los enmarca a ambos, estableciendo una conexión casi claustrofóbica que obliga a los dos amantes

1 Sobre el écfrasis, entre el *maremagum* de la bibliografía específica, véanse Riffaterre (2000), además de Ciccuto (2016).
2 Véase Genette (2001). Sobre la importancia del elemento visual a la hora de leer textos véase el fundamental (y muy ameno) Mendelsund (2015).

a permanecer en el mismo espacio acotado. Ambos amantes miran hacia adelante; tal y como está retratada, la mujer podría estar mirando la nuca del hombre; el hombre podría estar mirando un “fuera de cuadro” literalmente invisible o imposible de ver, si el espectador ocupa la posición adecuada —el centro— para que la visión sea sincrónica, además de sincrética³. El título de la obra podría remitir también a otros cuadros famosos: pienso, en particular, en *Les Amants* de René Magritte de 1928 (figura 2).



Figura 2: *Les amants*, René Magritte © (1928)

En este caso el velo que tapa a los dos amantes es “real” y bien visible: Magritte encuadra a los dos personajes en el acto pasional de besarse, pero no hay contacto físico real, piel con piel. Las sábanas blancas les tapan el rostro a un hombre trajeado con camisa blanca y corbata y chaqueta negra y a una mujer con vestido rojo cuyas mangas cortas le dejan los brazos al descubierto. Igual que en la obra de Tatiana Abellán, también en este caso emblemático de la pintura de la época surrealista es el contexto espacial lo que marca el significado latente del cuadro: los dos amantes se besan dentro de una habitación cuya pared de fondo de color azul bien podría ser cielo (apertura hacia el mundo exterior y sus encantos, a partir de un elemento central de la naturaleza) o bien podría ser muro pintado de azul (clausura en un mundo interior del que es imposible salir). El efecto trampantojo de las paredes nos empuja a fijarnos en ese espacio que delimita el amor de los dos amantes marcando el destino de ambos, destino que depende también, entre otros factores visuales, del enfoque y de la posición desde la que miramos la escena y su espacio arquitectónico. Magritte no nos aclara si se trata de una pareja de adúlteros y que, por ende, tiene que esconderse de las miradas indiscretas aprovechando la tridimensionalidad de esas cuatro paredes; o, al contrario, de una pareja formal y consolidada; si se trata de un amor “imposible” (de ahí que el beso nunca permita tocar los labios y la lengua del otro) o de un amor “posible” (a pesar del obstáculo del “velo”, esto es, de las sábanas que tapan las caras de ambos).

Tampoco podemos pasar por alto que la imagen de la portada de *El instante de peligro* nace como manipulación y reconfiguración de *Los amantes velados* (de tan solo un año anterior a la publicación de la novela), cuya esencia estriba en el hecho de que los dos retratos de los dos personajes no están constreñidos dentro del mismo rectángulo, sino que, efectivamente, descansan en dos espacios separados, como puede comprobarse mirando la obra original⁴ (figura 3).



Figura 3: *Los amantes velados*, díptico de la serie *Past remains*, © Tatiana Abellán (2014)

3 Sobre la importancia del “centro” en nuestra manera de leer e interpretar cuadros véase Arnheim (2015).

4 La obra *Los amantes velados* forma parte del proyecto de Abellán *Past remains* (2014-2015): para un análisis detallado del mismo véase Abellán (2014); el catálogo de la muestra contiene textos de Miguel Ángel Hernández, además de Fernando Vázquez e Isabel Durante.

Tampoco es secundario otro elemento visual que llama inmediatamente la atención del espectador: el rectángulo dentro del cual las dos figuras descansan tiene un fondo negro, como si se tratara de dos fotografías, más que de dos pinturas. Además, la separación espacial aquí es neta: el “velo” lo produce el espacio neutro entre uno y otro marco. Estos amantes velados no pueden entrar en contacto ni queriéndolo. Veremos en seguida como estas dicotomías entre “visible” e “invisible”, entre “decible” e “indecible”, entre “amor” y “desamor” están en el centro mismo de la trama de *El instante de peligro*, una novela que se presenta como una carta de amor enviada a una destinataria muerta y que habla sobre el arte y la fotografía en cuanto puertas hacia el pasado, sobre el enigma del tiempo y, finalmente, sobre la escritura en cuanto única herramienta de la que disponemos para recordar el pasado y vislumbrar el futuro.

2. Un libro que es (también) una carta de amor (benjaminiana)

La portada que acabamos de analizar tiene una evidente función “indiciaria” si la relacionamos con el incipit: señala (como si fuera un dedo índice) lo que el narrador nos invita a contemplar⁵. El acto de la lectura arranca precisamente gracias a un acto de contemplación visual de una imagen emblemática: la de una sombra que, metonímicamente, alude o podría aludir a las dos siluetas de *Los amantes velados* de Tatiana Abellán⁶:

Lo primero que vi fue la sombra. Inmóvil, fija, eterna, proyectada sobre un pequeño muro semiderruido que no levantaba más de metro y medio del suelo. Después presté atención al paisaje de fondo, el horizonte, el bosque, los árboles espigados y desnudos que desbordaban el encuadre de la imagen. Nada se movía en la escena. Nada se oía (Hernández, 2015: 15).

Estamos asistiendo a los albores del cine: la cámara encuadra una escena no solo muda, sino fija, o mejor dicho, en la que lo único que se puede ver es una pared y, proyectada en la misma, como en la cueva platónica, una sombra de algo o de alguien de momento desconocido⁷. La écfrasis nos introduce inmediatamente dentro de un contexto misterioso: el narrador en primera persona de singular no sabe cómo decodificar lo que ve. Duda incluso de que el vídeo sea defectuoso, porque, aunque la barra de reproducción se mueve, la imagen permanece fija e inmóvil:

El tiempo corría, aunque los objetos de la escena no se desplazaran, aunque todo permaneciera igual después de varios minutos. La sombra, el paisaje, el muro, el plano. El movimiento parecía haberse frenado igual que lo hace en una fotografía (Hernández, 2015: 15)⁸.

5 Véase Segre (1985: 21-22). Esto vale para todas las portadas, pero adquiere un matiz central si lo relacionamos con las demás imágenes presentes en el cuerpo del texto de *El instante de peligro* (perteneciendo otras dos a sendos proyectos artísticos de la misma Abellán, como veremos en seguida).

6 Sobre la sombra en el arte véanse Stoichita (1999) y Costa (2021).

7 Sobre el mito de la caverna véase Platón (2011: 222-225). Como el lector recordará, es precisamente el contraste cromático “luz” / “sombra” el eje alrededor del cual gira la demostración pedagógica de Sócrates. Es el desenmascaramiento de la “sombra” lo que aporta la “luz” de la sabiduría y del conocimiento verdadero y fidedigno.

8 Un fenómeno parecido aparece en la novela de Ricardo Menéndez Salmón, *Medusa* (Menéndez Salmón, 2012: 13): frente a un vídeo en el que se muestra la matanza de judíos en uno de los campos de concentración nazi a tiro limpio esto es lo que afirma el narrador: “la secuencia era tan demoniaca en su reiterada simplicidad que por un instante el

He aquí uno de los nudos teóricos con los que el lector tendrá que enfrentarse en el momento en el que empieza a preguntarse, junto con el narrador, qué sentido tiene una película que dura unos cincuenta y seis minutos y en la que no ocurre nada; una película cuya trama es la proyección estática de una sombra en una pared inmersa en un paisaje hecho de árboles espigados y de un bosque que se sale del encuadre (y la paradoja aumenta si pensamos que hay otras cuatro copias de la misma película). Si la naturaleza intrínseca del cine consiste en “poner en movimiento” las imágenes, esta película perturba al espectador o trastoca su forma habitual de mirar cine porque tiende a “congelarlas”. Pero una película hecha de una única imagen fija no es cine: sería fotografía. Como ya estudió el antropólogo de la imagen Hans Belting: “El tiempo cinematográfico desaparece en la fotografía, que invariablemente puede comprender solamente un lugar, el que transforma luego en una imagen perenne” (2007: 97). El contraste entre la perennidad de la imagen fotográfica (y la univocidad del espacio que encuadra) y la mutabilidad de la imagen cinematográfica (y la multiplicidad de los espacios que podría encuadrar) será central (o eje privilegiado) a lo largo de la trama de la novela que, en buena medida, consiste en la búsqueda de sentido de esta dicotomía visual⁹. Veremos en qué sentido cierto tipo de cine experimental de los años 60 ha intentado dar una respuesta al sueño de “paralizar” la imagen a pesar (o precisamente a causa del) movimiento del invento de los hermanos Lumière. De momento, tengamos en cuenta que la beca que le ofrecen a Martín Torres, el profesor de Historia del Arte protagonista de la historia, le sirve para poner “palabras” a lo que ve en esa película. Este acto implica no solo y no tanto añadir una écfrasis, sino sobre todo y fundamentalmente inventar *ex nihilo* una historia, algo que le dé sentido a la imagen fija a pesar de su inmovilismo. El narrador está en EE. UU. para construir una “trama” plausible a algo que se presenta formalmente como cine pero que carece de sentido al acercarse al género de la fotografía. La historia de Martín Torres es, entonces, la historia de alguien que inventa una historia para algo que carece de sentido, en el sentido verbal y en el sentido visual del término: de momento, ni el narrador ni el lector saben hacia dónde hay que seguir mirando (sentido direccional de la imagen) ni si lo que vemos tiene sentido alguno (sentido lógico o aristotélico de la trama que podría evocar esa misma imagen). Pero el incipit no acaba aquí. Adquiere todavía más importancia si notamos que el narrador no nos habla a nosotros en cuanto lectores, ni se habla a sí mismo (no escribe como si se tratara de un diario íntimo ni tampoco como si su escritura fuera una investigación de corte académico), sino que le habla a una destinataria concreta:

Así es como arranca esta historia, querida Sophie, con la silueta de un hombre detenida sobre una pared en medio de un bosque, con el movimiento inmóvil de una imagen en blanco y negro en la pantalla de mi ordenador (Hernández, 2015: 15).

Solo en la prosecución del acto de la lectura descubriremos paulatinamente que Sophie ya no podrá contestarle al narrador y protagonista: *El instante de peligro* es la carta de amor que Martín Torres le envía a su antigua amante ahora muerta. De ahí también el valor simbólico de los dos sintagmas que aparecen antes del exergo: *A los ausentes. / A las historias borradas*. La trama se construye

espectador sentía la tentación de pensar que *era siempre el mismo prisionero* quien moría ante sus ojos. Sólo la alternancia de los verdugos y las distintas formas de desplomarse de los cuerpos informaban de que la acción no era *un bucle perpetuo*” (las cursivas son mías).

9 Sobre esta dicotomía y los paralelismos entre cine, pintura y fotografía véase Costa (2002: 210-292).

como epístola enviada a alguien que ya no está. Y, al mismo tiempo, como rememoración de las “historias borradas”. Como la que encierra esa película rara hecha de un “movimiento inmóvil”, un oxímoron que bien podría ser título alternativo o subtítulo a la obra en cuestión, o que bien podría señalar la situación estática de los “amantes velados” que forman parte de la imagen de la portada del libro, los mismos de la obra arriba citada de la artista murciana Tatiana Abellán. Antes de proseguir con el análisis de las imágenes en *El instante de peligro* hay que subrayar la importancia que cobra ese “tú” al que se dirige de forma escrita y explícita el narrador. El mismo hecho de que ese destinatario ya no podrá ni leer ni contestar la carta que Martín Torres le va escribiendo le atribuye a la misma un *pathos* que atañe al lector empírico; leemos algo que nosotros, los vivos, tenemos el privilegio de poder leer, sabiendo a ciencia cierta que el interlocutor final de la carta está definitivamente ausente. Al mismo tiempo, cada detalle, cada recuerdo de la experiencia rememorada, cada episodio de la parábola americana de Martín adquiere importancia sentimental, hondo calado filosófico y matices profundamente melancólicos justamente porque el interlocutor necesario al que se dirige está ausente. Como Quevedo cuando afirma que vive “en conversación con los difuntos” y, gracias a los libros, puede “escuchar con los ojos a los muertos”, Martín entabla su personalísima “conversación escrita” con Sophie a través de su carta que es, al mismo tiempo, un acto de escritura y un acto de rememoración del pasado compartido y —fuente de ulterior melancolía— del pasado que nunca pudieron vivir juntos al haber ella fallecido en el segundo viaje de vuelta a EE.UU. por parte del mismo narrador. En este sentido, la escritura es también un intento de quien narra los hechos pasados de volver a compartir la felicidad del “aire que una vez respiramos” (Hernández, 2015: 145). La cita no es inocente ni casual: en la recopilación de relatos *Demasiado tarde para volver*, Miguel Ángel Hernández (2019) dedica el libro “Para E., por la felicidad del aire que una vez respiramos” y volverá a utilizar la misma frase que aparece en el capítulo IV titulado significativamente “*Jetztzeit*”. El lexema alemán tampoco es casual: como el lector irá viendo al pasar las páginas, cada uno de los cinco capítulos que configuran la trama de la novela irá precedido por una cita de las famosas *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin. En el caso del capítulo en cuestión la cita es la siguiente: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de “tiempo del ahora” [*jetztzeit*]” (Hernández, 2015: 137). Lejos de abarcar el sentido último y la amplitud de matices que Benjamin alcanza a través de esta expresión, fijémonos en el exergo que abre la novela entera: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”. Es Benjamin quien le ofrece el título al autor. Y son sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* las que irán pautando los cinco capítulos de la obra. La escritura de la carta a Sophie implica, entonces, una reelaboración de las tesis benjaminianas, una puesta al día de qué significa “narrar lo que ha sido”, la Historia, o las intrahistorias que esta almacena. De las dos citas mencionadas subrayaría dos elementos en común fundamentales: para Walter Benjamin la Historia no se hace ni se cuenta a través de los hechos pasados tal y como se relatan, sino tal y como se viven o reviven en el plano del presente. El Historiador no es alguien ajeno a los documentos que archiva o analiza, sino alguien involucrado en la búsqueda del tiempo pasado. En segundo lugar, para Benjamin no existe un tiempo homogéneo en el que buscar o bucear. El tiempo siempre es heterogéneo, está hecho de solapamientos y prevé la intervención directa del “tiempo del ahora” desde el que se mira el “tiempo del ayer”. El “instante de peligro” es precisamente ese momento propicio, atemporal, a través del cual intentar captar el sentido del pasado (histórico y personal), de quien se enfrenta a los fantasmas del pasado y los revive en su

propia piel¹⁰. La carta que Martín le envía a Sophie es un ejemplo de escritura benjaminiana porque asistimos al diálogo imposible de alguien vivo que entabla una conversación acuciante con alguien muerto. El tiempo del pasado es “tiempo del ahora” y es, al mismo tiempo, “instante de peligro”. Son ambas connotaciones temporales las que crean el *pathos* al que aludía arriba. Y no solo y no exclusivamente el dolor y la melancolía que surgen por el hecho de hablarle a alguien definitivamente ausente. Escribir, entonces, significa también rescatar el pasado de la cervantina “sepultura del olvido” y luchar contra *Cronos*, el Dios que todo lo destruye, a favor de *Kairós*, ese “tiempo favorable” o “propicio” que se solapa, o podría coincidir, con el “tiempo del ahora” benjaminiano. La escritura es el campo de batalla entre *Cronos* y *Kairós*, el tiempo que corre sin parar y todo lo engulle y el tiempo que permite vivir la “felicidad del aire que una vez respiramos”¹¹. Encontraremos parecidos nudos teóricos y filosóficos en las imágenes del arte contemporáneo, del cine y de la fotografía que entran a formar parte del entramado narrativo de la obra. Porque a partir de la obra de Benjamin *El instante de peligro* se configura también como una novela sobre el arte de nuestro tiempo. Veremos en seguida cómo el arte contemporáneo hace de la temática temporal su eje y su ámbito de acción privilegiado¹².

3. El arte contemporáneo y el enigma del tiempo

El enigma del tiempo aparece ya en el correo electrónico que le envía al narrador Anna Morelli, la artista italiana que le pide que colabore en su proyecto artístico para el Clark Art Institute en el que el mismo profesor español ya estuvo diez años antes, cuando conoció a Sophie. “Recuerdo a través de la memoria de los demás” (Hernández, 2015: 16): así es cómo la joven italiana presenta las cinco películas casi idénticas que le envía para que las mire y les ponga “palabras”. Rodadas entre 1959 y 1963, de la duración de cincuenta y seis minutos, las cinco presentan la misma escena descrita arriba. Pero si algo nos debería llamar la atención es el título del proyecto de Anna Morelli: “*Fuisteis yo*, recordar las historias que ya nadie recuerda” (Hernández, 2015: 16). Hay dos elementos lingüísticos a tener en cuenta en este caso: el primero atañe al sintagma “Fuisteis yo”: la falta de concordancia entre verbo y sujeto remite al título de un homónimo proyecto de la mencionada Tatiana Abellán: *Fuisteis yo. You were me*, obra que se remonta a 2012 y en la que la artista murciana recupera fotografías de desconocidos para borrarlas y resemantizarlas en un nuevo contexto autobiográfico y visual (la imagen destruida es “otra” y es “la misma” a la vez). El segundo elemento atañe el sintagma “historias que ya nadie recuerda”: es lo que hace Martín al escribirle a Sophie y es lo que afirma Walter Benjamin en la cita que abre el capítulo I, cita en la que se subraya cómo, para aplicar el método histórico en

10 Es algo que contrasta y estudia también Francesca Gnech en su tesis de licenciatura (inédita) titulada *Una memoria bordada de porvenir: la obra de Miguel Ángel Hernández*, defendida en la Universidad de Trento en el año académico 2020-21: véase, en particular, el capítulo IV, “Cronotopo literario”, y el subcapítulo titulado “Reverberaciones benjaminianas” (Gnech, 2021: 104-116).

11 Véase Benjamin (2008: 305): “Felicidad que pudiera despertarnos envidia sólo la hay en el aire que hemos respirado, con hombres con los que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido entregársenos. En otras palabras, en la idea de felicidad resuena inevitablemente la de redención”. Véase también Benjamin (2010: p. 53): “Ser feliz significa el poder percibirse sin horror”; véase también la traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar en Benjamin (1987: 52): “Ser feliz significa poder percibirse a sí mismo sin temor”.

12 Al mismo nudo el mismo Miguel Ángel Hernández le dedica sendos estudios: *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Hernández, 2012); *El arte a contratiempo* (Hernández, 2020).

el sentido benjaminiano, hay que saber “Leer lo que nunca fue escrito”. Lo no recordado y lo nunca escrito: he aquí parte del meollo substancial de la obra de Tatiana Abellán tal y como queda patente por otro elemento del paratexto. Me refiero a la imagen de la portada de la novela arriba analizada, que, por un lado, forma parte de la serie *Past remains*, de 2014, y que es, por otro lado, la continuación ideal del anterior proyecto, aquel *Fuisteis yo* que, en la novela, se atribuye a Anna Morelli. El cortocircuito interpretativo se explicita cuando en la misma trama el lector se topará con algunas de las imágenes de *Fuisteis yo*: ¿a quién pertenecen estas imágenes? ¿cómo encajarlas si, al ser de Abellán, se atribuyen a la ficticia Morelli? Antes de contestar estas preguntas conviene seguir paso a paso la investigación de Martín Torres.

Puesto frente al enigma de las películas mudas y de la sombra que se proyecta sobre la pared, Martín empieza a acordarse de obras cinematográficas parecidas, en particular de los experimentos que lleva a cabo Andy Warhol en los años sesenta. Tanto *Sleep* (1963) como *Empire* (1964) se basan en cortocircuitar y frustrar el horizonte de expectativas del espectador: quien empiece a contemplar esas películas, se dará cuenta inmediatamente de que no cuentan nada porque en ambas —aparentemente— no pasa nada. El concepto hollywoodiense y aristotélico de “trama” salta por los aires por la falta de los elementos básicos de la misma: no hay personajes, y, sobre todo, no hay conflictos entre los mismos. En *Sleep* asistimos al sueño de alguien tumbado en una cama y encuadrado con cámara fija durante seis horas; en *Empire* desaparece incluso la figura humana y lo único que se ve es el emblemático perfil arquitectónico del Empire State Building de Nueva York, encuadrado durante ocho horas a lo largo de un día hasta el atardecer y la caída implacable de la noche. Según Antonio Costa, ambas películas, precisamente por el uso obsesivo de la imagen fija, llevan a cabo una “paralela puesta en tela de juicio de la imagen pictórica y de la imagen filmica, en sus fundamentos constitutivos”¹³. El espectador no sabe qué puede pasar frente a una imagen tan banal y tan paradójicamente fija. Pero, en el caso de *Empire*, la cuestión se complica al comprobar, como lo hace Martín, que la película “[...] había sido filmada desde el interior de un edificio, a través de una ventana de cristal”. De ahí que: “Aunque el espectador cree que está viendo el Empire State directamente, lo que ve es un cristal transparente” (ambas citas en Hernández, 2015: 68). La visión es indirecta: la pantalla cinematográfica filtra lo que el espectador ve a través de un cristal. Andy Warhol utiliza la cámara como un espejo. Y es aquí donde surge la duda del espectador: ¿estamos viendo una fotografía? ¿estamos contemplando una pintura? ¿es esto cine? Hasta que:

al final de la séptima bobina, precisamente cuando la habitación se ilumina y el cristal deja de ser totalmente transparente, aparece en la ventana el reflejo de Andy Warhol. Es un momento, apenas unos pocos fotogramas. Pero sucede. En esos breves segundos, el artista mancha la imagen; el creador se convierte en espectador. Y mira con nosotros (Hernández, 2015: 68).

He aquí el único, tangible, visible *coup de théâtre* de las ocho horas que dura la película, su único elemento narrativamente interesante: cuando, por cuestiones técnicas, la contingencia de “lo real” entra dentro de “lo ficticio” y el director termina proyectándose dentro del encuadre de su propia obra. Si es verdad que Warhol “mancha” la imagen, también es verdad que es esa “mancha” lo que

13 Véase Costa (2002: 209): “Nel frequente, e quasi ossessivo, impiego dell’immagine fissa, è possibile vedere una sorta di parallela messa in discussione dell’immagine pittorica e dell’immagine filmica, nei loro fondamenti costitutivi” (todas las traducciones del italiano, cuando no debidamente señalado, son mías).

convierte la visión de *Empire* en algo que puede llegar a inquietar al espectador (a intrigarlo en el sentido aristotélico de *mythos*, entendido como “relato” y como “intriga”). Durante toda la película no ocurre nada; lo único que podría atrapar la atención del espectador es el momento decisivo en el que el director no puede evitar borrarse del encuadre y, quizás sin quererlo, pasa a ser espectador de su misma obra, igual que Martín lo es de las películas mudas en las que solo se ve una sombra proyectada en un muro. Warhol se convierte aquí en fantasma de sí mismo; rompe el obsesivo estatismo de su película; nos enseña cómo el cine es verdaderamente, y tal y como afirma Massimo Carboni: “el eminente *exemplum* de la imposibilidad de una separación neta, absoluta y definitiva entre documento y manipulación, “verdad” y codificación, justamente por haber trabajado desde siempre en el quicio a partir del cual esas dos polaridades no es que pierdan sentido, sino que se convierten en indiscernibles la una para con la otra”¹⁴.

La pantalla que se transforma en espejo: si este elemento permite asociar las películas del artista americano con las que Martín Torres se empeña en analizar para poder luego “narrativizarlas”, hay un elemento que, en cambio, las diferencia de forma neta: como afirma el mismo narrador: “Allí la sombra no era accidental” (Hernández, 2015: 69). Lo que en Warhol es fruto del azar y de la “contingencia de lo real”, en el caso de las películas anónimas que Anna Morelli se encuentra en una tienda de antigüedades es fruto de la decisión y de la elección estética de quien las grabó. Poco después, Martín Torres descubre una posible fuente de inspiración para Andy Warhol: en el 1961 Jackson Mac Low escribe un guion de cine para una película titulada *Tree* Movie*¹⁵. Igual que en *Empire*, también aquí una cámara fija encuadra durante horas una porción de espacio determinada: los árboles de un lugar del que nunca se nos dan las coordenadas “reales”. Martín se da cuenta de que, de nuevo, este tipo de arte contemporáneo quiere hacernos tomar conciencia del tiempo:

Imágenes que se expandían en el tiempo. Lo que se percibía delante de ellas era pura duración. No el tiempo detenido, como una fotografía, sino el tiempo dilatado, denso, lleno, latente.

14 Véase Carboni (2018: 18-19): “[...] il cinema [...] è l’eminente *exemplum* dell’impossibilità di una separazione netta, assoluta e definitiva tra documento e manipolazione, “verità” e codificazione, proprio perché ha sempre lavorato sulla soglia a partire dalla quale quelle due polarità non è che perdano di senso ma diventano indiscernibili l’una d’altra”. Parte del ensayo de Carboni analiza desde el punto de vista estético, filosófico y cinematográfico qué sentido adquiere la imprevista, improvisa e imprevisible aparición de una mosca en el primer plano de Renée Falconetti, la actriz que encarna a Juana de Arco en *La pasión de Juana de Arco* (1928), una de las obras cumbres del cine de Carl Gustav Dreyer: el director danés decidió voluntariamente no cortar ni parar la grabación de ese encuadre que, paradójicamente, se carga de múltiples significados a partir de esa misma mosca, invitada no deseada o no previsible. Más adelante, Carboni afirmará que (46): “Il cinema è dunque la tecnica dell’archiviazione dell’accadere [...], e questa tecnica rende reversibile il tempo —se non l’effettualità— di quell’accadere. Come se quell’irreversibilità entropica, quell’impossibilità di “tornare indietro” fosse in fondo un incanto da cui essa ci libera, un idolo da cui ci smaga”, o, lo que es (casi) lo mismo: “El cine es entonces la técnica de archivar lo acontecido [...], y esta técnica hace reversible el tiempo —cuando no la efectualidad— de ese acontecer. Como si esa irreversibilidad entrópica, esa imposibilidad de “volver atrás” fuese en el fondo un encanto del que nos libra, un ídolo del que nos libera”. La fotografía también permite “volver atrás” en el tiempo, como nos demuestra el mismo protagonista de *El instante de peligro*: su mismo acto de escritura lo libra de eso que Carboni define como la “irreversibilidad entrópica”. Y lo hace a través de un acto de visión de unas películas mudas y estáticas.

15 El asterisco no es casual ni una elección caprichosa por parte del artista: indica que se puede sustituir la palabra “árbol” con cualquier otra digna de ser objeto de grabación fija por parte de la cámara.

Estar frente a esas imágenes era estar frente a algo inmóvil y a la vez frente a algo que, en su inmovilidad, no dejaba de moverse (Hernández, 2015: 81)¹⁶.

El punto es que es precisamente la dilatación del tiempo lo que le permite al espectador poder asomarse a esas “ventanas de la realidad”¹⁷ que solo ofrecen un punto de vista limitado sobre el espacio y, al mismo tiempo, infinito desde el punto de vista temporal: esa misma dilatación temporal de los encuadres fijos podría implicar múltiples “viajes” por parte del espectador, además de múltiples interpretaciones de lo que se ve en la pantalla. Sin embargo, de nuevo, el enigma del tiempo que encierran las películas mudas que contempla Martín se complica si tenemos en cuenta que en estas “había algo más”, esto es: “Un espectador, una mancha que eliminaba la idea del paisaje como ventana y que abría el espacio hacia el exterior. Igual que en *Las Meninas* o en algunos cuadros de Manet. La sombra era un espejo que remitía a un sujeto que estaba fuera de campo” (Hernández, 2015: 81)¹⁸. Es ese sujeto que no vemos ni podemos ver porque pertenece a lo que permanece “fuera de campo” lo que produce el enigma del tiempo y el paralelo deseo de contemplar (quizás resolver) el misterio de lo que se ve. ¿Quién es el sujeto que contempla el paisaje y lo graba con una cámara durante tantas horas y a lo largo de tantos años? ¿Qué puede llevar a alguien a encuadrar un paisaje aparentemente anónimo y banal durante tanto tiempo? ¿Qué hace ahí ese sujeto? Las potenciales respuestas a estas preguntas forman parte del entramado “policíaco” de *El instante de peligro*; al mismo tiempo, constituyen lo que, de nuevo con metáfora visual, Javier Cercas define como “el punto ciego” de cierto tipo de novelas¹⁹. También son preguntas que vuelven de forma explícita en el ya citado y muy benjaminiano capítulo IV, “Jetztzeit”, el que más abunda en el uso de imágenes insertadas dentro de la trama, y en el anterior capítulo III, titulado significativamente “Un cúmulo de ruinas”, clave para el desarrollo y la ampliación del enigma relacionado con las películas. De hecho, es en el final del capítulo II cuando Martín Torres, en el curso de un congreso organizado por los mismos investigadores

16 Se trata de una situación parecida a la que experimenta el narrador de *10:04*, novela de Ben Lerner de 2015 que se desarrolla como una reflexión sobre el paso implacable del tiempo en un mundo que se percibe como apocalíptico. Por muchos movimientos que cumpla el protagonista, la narración gira alrededor del inmovilismo del recuerdo del pasado.

17 Véase Pozuelo Yvancos (2004), donde el autor analiza el sintagma en relación con la poética de Henry James y nos recuerda que el término “teoría” significa “mirada” en su sentido etimológico (9-10); de ahí que: “[...] el futuro de la teoría literaria tiene que ver mucho más con su capacidad para ilustrar con sus propuestas las lecturas concretas de las obras, que con su capacidad para definirse como ámbito puramente especulativo [...]”. *El instante de peligro* podría interpretarse, en ese sentido, como “teoría en acción”. El narrador y protagonista no para de “mirar” y de reflexionar sobre su “mirada” (tanto del pasado como de las obras de arte contemporáneo que atañen a su presente).

18 Sobre el “paisaje como ventana” es fundamental Stoichita (2011). Sobre *Las Meninas* y el efecto perturbador de la sombra de los Reyes proyectada dentro de un espejo que parece cuadro sin serlo siguen siendo centrales las reflexiones de Foucault (1968: 13-25).

19 Véase Cercas (2016: 115): “Montaigne observa que la costumbre borra el perfil de las cosas, volviéndolas imprecisas y anodinas; pues bien, lo que hacen el arte en general y la literatura en particular, o lo que deberían hacer, es permitirnos mirar la realidad —la realidad física, pero también la realidad moral y política— como si la viésemos por ver primera, con todos sus perfiles, en toda su maravillosa plenitud y costumbre”. Es lo que hace Miguel Ángel Hernández en *El instante de peligro*, pero también en las demás novelas: *Intento de escapada* (de 2013) y, sobre todo, *El dolor de los demás* (de 2018). Sobre ambas obras véanse Candeloro (2018) y Candeloro (2021). Sobre las metáforas visuales en el lenguaje incluso cotidiano véase Lakoff y Johnson (2017). Sobre la presencia de las fotografías dentro de las novelas véase Pittarello (2014).

del Clark Art Institute, al exponer sus primeras impresiones y reflexiones sobre las películas que tanto lo atrapan y perturban, se topa con Jim Morley, un profesor de Historia Americana que afirma conocer el lugar “real” de la película, esto es, “Los restos de Folck’s Mill, en Cumberland, en el estado de Maryland” (Hernández, 2015: 92) (figuras 4 y 5).

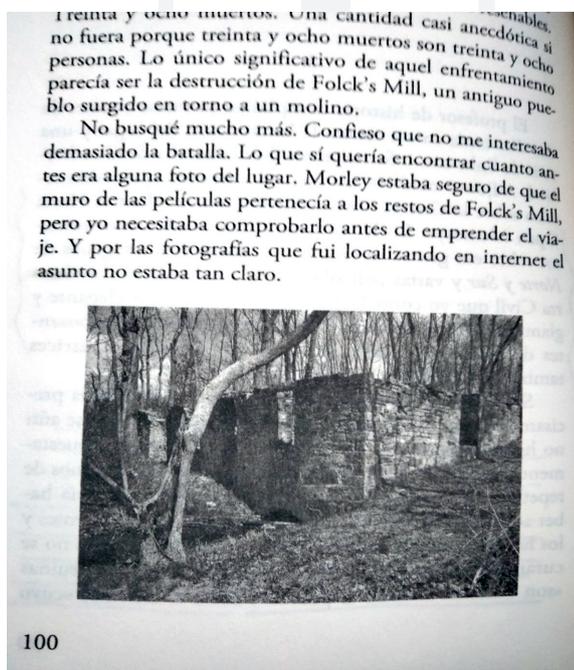


Figura 4: La primera foto de Folck’s Mill
© Allegany County Historial Society

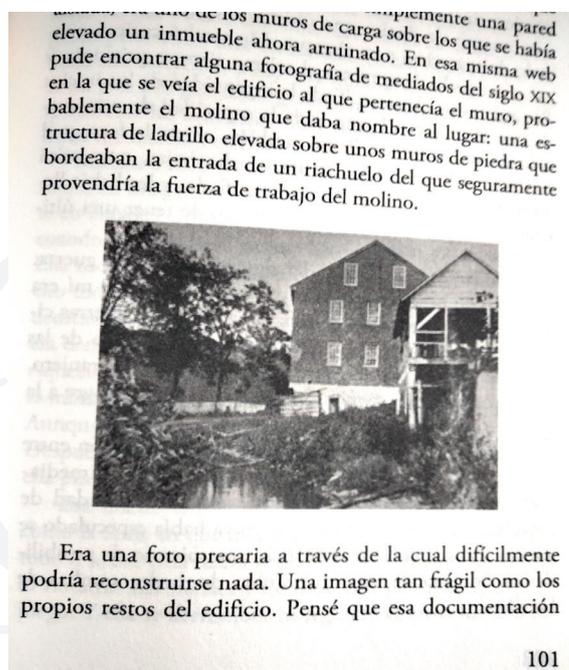


Figura 5: La segunda foto de Folck’s Mill
© Allegany County Historial Society

El hecho de que “El lugar existe” (Hernández, 2015: 92) provoca que tanto Martín como Anna cambien sus perspectivas sobre las mismas películas y duden si ir a visitar los “lugares de la memoria” de las mismas películas que deberían formar parte del mencionado proyecto artístico de la joven italiana²⁰. La duda surge entre la postura del investigador que quiere explicarlo todo y la del artista que se mueve entre hipótesis sugestivas e improbables²¹. No será casualidad, entonces, que es en este capítulo III y tras haber recibido el artículo del Profesor Morley titulado *Past is Here: Open Memory* cuando Martín empiece a contemplar más despacio las dos fotografías en las que aparecen los restos de Folck’s Mill, un pueblo en el que el 1 de agosto de 1864 se combatió la batalla de Cumberland, una

20 Utilizo el sintagma en el sentido que le atribuye Nora (1997).

21 Sobre las diferencias intrínsecas entre la escritura de una novela y la de un ensayo académico véanse las interesantes reflexiones del mismo Hernández en Candeloro (2022: 6): “Yo creo que esta gran diferencia depende de la temporalidad de la escritura: la escritura narrativa tiene que ver con la incertidumbre, mientras que la escritura académica tiene que ver con la certeza. El tiempo de escritura de un ensayo académico es el tiempo que necesitas para traspasar al papel lo que ya has analizado dentro de un marco teórico; en cambio, el tiempo de escritura de una novela es el tiempo que uno necesita para ir tanteando lo que quiere decir, lo que va descubriendo sobre la marcha. Son temporalidades distintas incluso desde el punto de vista del lector y el de la recepción: el lector del ensayo de corte académico puede enterarse desde el principio sobre cuáles son los objetivos que pretende alcanzar quien escribe; en cambio, el lector de la novela no sabe hacia dónde puede llevarle el autor”.

de las muchas de la guerra civil americana. El título del artículo de Morley es un guiño a la obra de Abellán, *Past Remains*, y a Walter Benjamin: si para Morley “la guerra era una herida abierta que aún no había cauterizado”, las dos fotografías que Martín consigue encontrar en internet sobre aquellos acontecimientos históricos son metonimia de las *Tesis sobre la historia* del pensador alemán. Son, por decirlo en términos eliotianos, dos “correlativos objetivos” de aquellas tesis: “Tiempo, aire, pasado en el presente; las tesis sobre la historia me perseguían”, afirma el mismo narrador en la página 100. Y es en esta misma página donde el lector puede contemplar los restos del molino del pueblo citado: la pared de ladrillo aparece inmersa en los árboles de un bosque. En la página siguiente, en cambio, lo que se ve es el contexto en el que se puede insertar esa primera foto, esto es, los edificios que acompañan los restos del molino. Edificios en ruinas al lado del riachuelo que hubo de generar la “fuerza de trabajo del molino” (101). Lo que más llama la atención del lector es que se trata de dos imágenes en blanco y negro que bien podrían asociarse a cualquier otro lugar del mundo; en cambio, si adquieren significado es porque ambas encuadran un espacio que podemos interpretar como “lugar de la memoria”: allí, en Folck’s Mill, murieron treinta y ocho personas durante una guerra civil que vio enfrentados los americanos del Sur y los del Norte. Si es verdad que “las guerras civiles sólo afectan si uno es hermano, hijo o nieto de las víctimas o de los verdugos” (102), también es verdad que al narrador lo que le sorprende es el hecho de que alguien (algún testigo ocular) haya utilizado la fotografía como herramienta para captar la realidad de esos lugares históricos:

Si el edificio había sido asolado en 1864 y la fotografía se había popularizado en los años cuarenta de ese siglo, probablemente alguien había fotografiado la escena fascinado por la nueva técnica, sin saber que en realidad estaba proporcionando una imagen de duelo, una última imagen antes de que todo desapareciera para siempre. Me resultó curioso pensar que aquella imagen era al mismo tiempo principio y fin, apertura y clausura (102).

Apertura y clausura: es entre estos dos polos extremos donde se juega el conflicto de las interpretaciones y, sobre todo, donde lo que parecen dos postales antiguas y en blanco y negro cobran todo su sentido. Como afirma acertadamente José Luis Pardo: “ver es leer [...] y [...] hacemos diferentes lecturas [...] en función del contexto” tanto que “sólo hay sentido propio o recta interpretación si se determina el contexto” (2000: 178). Apertura y clausura son también los ejes centrales de lo que ocurre cuando Andy Warhol acaba dentro del encuadre de su película al poder vislumbrarse su rostro reflejado en el cristal detrás del cual contemplamos el Empire State Building. La imagen fija se abre a la contingencia de lo real, rompiendo por una fracción de segundos la inmovilidad obsesiva de la misma. Es lo que ocurre también cuando Martín, junto con Anna y otros dos compañeros del Clark Art Institute, decide acercarse al lugar “real” y comprobar con sus ojos que esa pared existe, que el molino fue de verdad parte de un pueblo en el que murieron treinta y ocho de las incontables víctimas de la guerra civil americana. Es en ese momento decisivo cuando el narrador adopta el término “heterocronía” para indicar el “cruce de tiempos” que percibe estando delante de la pared en la que se proyecta la sombra que se ha acostumbrado a contemplar en las películas:

Una heterocronía. Allí estaba la imagen del ahora, el muro real, la imagen que nos hacía mirar; estaba también el muro que podría haber visto la cámara, el muro de entonces que aún permanecía; y estaba el recuerdo que nosotros teníamos de la película, el muro que habíamos visto. Todos los tiempos estaban delante de nuestros ojos. Pero sobre todo estaba aquello que no habíamos podido ver, lo que permanecía siempre detrás, la sombra, el tiempo real que el autor de

las imágenes habría pasado detrás de la cámara, esperando, mirando, contemplando todo aquello que ahora veíamos nosotros (Hernández, 2015: 112).

De nuevo, no es solamente el solapamiento de las imágenes lo que perturba al espectador, sino también y sobre todo la presencia de la sombra, esa figura que sigue siendo un misterio para Martín y para Anna. *La mise en abyme* llega a su cumbre cuando el narrador no puede evitar solapar su figura del presente con la figura del pasado: generar con la sombra que genera su cuerpo vivo la que generó en su día la sombra de alguien que pertenece a un pasado lejano: “Mirábamos lo que ya había sido visto y estábamos al mismo tiempo dentro y fuera, como si representáramos algún tipo de performance histórica, volviendo a hacer lo que ya fue hecho para comprenderlo mejor” (Hernández, 2015: 112).

En realidad, el solapamiento temporal no da lugar a una nueva interpretación de la realidad. Como nos enseña Benjamin, la posibilidad de mirar el pasado con ojos “nuevos” solo es posible en “el instante de peligro”. Estar “dentro” y “fuera” de la imagen no consiente un ahondamiento en el significado objetivo de la misma. Apertura y clausura: solo estos elementos dicotómicos y solo durante un lapso de tiempo limitado permiten ver más y ver mejor. Es lo que ocurre con otros dos documentos visuales que aparecen en el citado capítulo IV: un dibujo de Cézanne que Martín puede contemplar en las salas del mismo Clark Art Institute; y una fotografía del artista contemporáneo Jerry Spagnoli sobre la que elucubrará en una ponencia su amigo y colega Dominique, un francés que también forma parte del equipo de investigadores de la misma institución. En la página 148 vemos el dibujo del pueblo de Auvers que Cézanne realizó en 1873. Lo que más llama la atención del narrador es la presencia de la sombra: detrás de los árboles que enmarcan una casa y el paisaje típico de Auvers, Martín nota por primera vez que “Los continuos trazos gruesos del lápiz oscurecían el espacio que había detrás de los árboles y lo dejaban todo en una penumbra absolutamente excepcional” (149). Es la sombra lo que lo sorprende de estos primeros experimentos pictóricos de Cézanne: como si el mismo pintor hubiera ido renunciando a la misma en el resto de su producción para iluminarlo todo. El dibujo se convierte en algo llamativo por la falta de luz o la preponderancia de sombras. Pero si llama la atención del lector empírico es por una razón que Martín no explicita: ese dibujo hace rima con la primera fotografía que nos ofrece de Folck’s Mill y, al mismo tiempo, remite a la sombra que se proyecta en la pared de la película cuyo autor todavía desconoce. Cézanne le enseña que “tiempo y mirada” son las dos herramientas fundamentales de las que disponemos si queremos entender algo o cavar hondo en nuestra capacidad de análisis de lo que vemos²². El segundo texto visual es la fotografía que aparece en la página 159: como Martín explica detalladamente, no se trata de una fotografía “normal”, sino de un daguerrotipo. Jerry Spagnoli, sobre el que diserta su amigo Dominique, recurre a ese arte del pasado para encuadrar las Torres Gemelas el día de los atentados del 11 de septiembre

22 Aunque el acto de mirar y el de pensar sigan siendo complejos: así lo atestigua Ludwig Wittgenstein (2021: 144): “Pensare è difficile [...]. Che cosa vuol dire, veramente? Perché è difficile? — È quasi come dire che ‘guardare è difficile’. E, in effetti, aguzzare la vista è faticoso. E si può aguzzare la vista e tuttavia non vedere nulla, oppure credere continuamente di vedere qualcosa, senza però riuscire a vedere nitidamente. Ci si può stancare a forza di guardare anche quando non si vede nulla” o, lo que es (casi) lo mismo: “Pensar es difícil [...]. ¿Qué quiere decir exactamente? ¿Por qué es difícil? — Es casi como si uno dijera que ‘mirar es difícil’. Y, de hecho, agudizar la vista cansa. Y se puede agudizar la vista y, sin embargo, no ver nada, o creer todo el rato que uno está viendo algo sin conseguir ver nada de forma nítida. Uno puede llegar a cansarse mirando, incluso cuando no ve nada”. El suspense implícito en la estructura de la trama de *El instante de peligro* depende, en parte, de ese cansancio de mirar y no ver nada.

de 2001. Lo que vemos, junto con el paisaje típico neoyorquino, es el humo que se desprende de las torres a punto de desplomarse. Podríamos incluso afirmar que es ese humo el *punctum* de la imagen: lo que provoca nuestra “punzada” porque es metonimia visual de las víctimas de los atentados del 11-S (Barthes, 1990: 63-69). El humo tapa los centenares de seres humanos que murieron en esos atentados. Y si es cierto que “Una técnica del pasado era utilizada para visualizar el presente. Y ese anacronismo convertía la actualidad en pura fantasmagoría, en un tiempo retorcido sobre sí mismo” (Hernández, 2015: 159), también es verdad que Spagnoli quiere que no olvidemos, que sigamos viendo ese pasado que nos parece alejado en el tiempo o definitivamente cerrado en nuestro pasado histórico como algo que late, que sigue teniendo sentido en el presente. Pasado y presente son parte fundamental de *Fuisteis yo*: el proyecto artístico que Anna Morelli quiere montar a partir de los deshechos, de lo olvidado, de aquellas fotografías que ya nadie mira, igual que las que forman parte de los álbumes familiares que hoy percibimos como anticuados o en vía de extinción²³. No será casualidad, entonces, que las dos últimas imágenes insertadas en la novela sean obra de Tatiana Abellán: Miguel Ángel Hernández atribuye a Anna Morelli, personaje de ficción, las obras “reales” de alguien “vivo”. Como afirma Dominique hablando del daguerrotipo de Spagnoli y citando a William Shakespeare: el “tiempo” está “fuera de quicio, trastornado, cortocircuitado”²⁴. Quizás siempre lo sea, o lo haya sido: sin lugar a dudas, una gran parte del arte contemporáneo explota la paradoja temporal para ampliar el abanico de posibles interpretaciones sobre el enigma del tiempo. Un enigma irresoluble. Si, como afirma Anna Morelli, “el arte es cuestión de vértigo” (Hernández, 2015: 168), el tiempo es vértigo a la enésima potencia cuando las obras que se atribuyen al personaje de ficción forman parte de los proyectos de alguien real como Tatiana Abellán. El lector empírico lee las dos imágenes que el autor introduce en la parte final de su obra sin saber a ciencia cierta si se trata de ficción o de verdad: y aun recorriendo al listado final de los “créditos de las ilustraciones” tendrá que esforzarse o involucrarse en primera persona si querrá intentar entender qué significan esas imágenes y qué matices alcanzan en relación con la “trama” novelesca. En la primera, titulada *Handwerk, New Jersey*, vemos, de nuevo, un rectángulo, como en el caso de *Los amantes velados* que nos aparecen en la portada de la novela: el punto (o el *punctum*) es que aquí no hay figuras humanas reconocibles. Ni siquiera imágenes fantasmales o siluetas humanas. De no ser por la écfrasis de Martín, quien nos explica cómo trabaja Anna Morelli cuando borra los retratados de las fotos con las que se topa en sus búsquedas por tiendas de antigüedades, el lector no podría entender nunca que en la mancha que permanece en el centro se esconde un resto (o un rastro) de esas imágenes olvidadas. Es Anna quien en su presente

23 Sobre los álbumes familiares en la contemporaneidad, o en la así llamada época de la “posfotografía”, véase Fontcuberta (2016: 32): “Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima”. Esto explica la “desaparición” del álbum familiar y el hecho de que (246): “Hacemos tantas fotos que luego no encontramos el momento de verlas y lo vamos postergando ante una acumulación que no cesa. Nuestros discos duros cada vez están más llenos de imágenes en lista de espera, de imágenes no vistas, de imágenes en definitiva ‘invisibles’”.

24 Véase Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, vv. 189-190: “The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right!” (2005: 691). Sobre el tiempo “fuera de quicio” o “cortocircuitado” y las relaciones hermenéuticas entre el enigma del tiempo y el enigma de la imagen véase el inagotable y brillante Brea (2010). Al estudioso de estética y arte Miguel Ángel Hernández dedica, entre otros, el sentido homenaje “Cartografías de la posibilidad: el pensamiento crítico de José Luis Brea” (2013: 31-41).

y, al borrarlas, les da un nuevo sentido: las convierte en piezas de su proyecto autobiográfico en el curso del cual la recuperación del pasado coincide paradójica y significativamente con el borrado de esas imágenes que ya nadie recuerda y que ella misma considera parte de su “yo” más íntimo y profundo (un “yo” en construcción o que se construye gracias a los retales, a los restos y a los detalles visuales que se salvan del proceso de borrado) (figura 6).

La segunda fotografía (figura 7) es todavía más perturbadora: el borrado de las imágenes de las fotografías de los desconocidos con los que se topa la artista se convierten en tinta guardada dentro de frascos de vidrio, esto es: “pequeños recipientes rellenos con el líquido oscuro resultante del proceso de borrado. Parecían relicarios. Allí reposaba la sangre de las imágenes. El llanto de las fotografías. [...] El veneno de la memoria” (Hernández, 2015: 214-15). Es en este segundo caso cuando el lector empieza a preguntarse por la naturaleza híbrida de las imágenes atribuidas a Anna Morelli. Y cuando compare y contraste lo que ve con lo que puede llegar a saber (en los créditos finales) empezará a dudar entre el plano de la ficción y el de la realidad. *Cinerarios* se titula la fotografía en cuestión: es cuando la imagen pierde su solidez y se convierte en líquido cuando el lector se sorprende al contemplar una foto basada en la licuefacción de otras fotos del pasado de las que ya nadie sabrá nada. Exceptuando a Anna Morelli, *alter-ego* literario de Tatiana Abellán.

De nuevo, el arte está “dentro” del mundo ficcional para remitir al “afuera” del mundo real. Entre apertura y clausura, esos recipientes o “cinerarios” contienen el “veneno de la memoria” (215) y, al mismo tiempo, la única prueba fehaciente de que esas imágenes existieron y fueron reales. Igual que las dos que Martín contempla a raíz del artículo del Profesor Morley. Igual que la sombra proyectada en una de las paredes de uno de los molinos de Folck’s Mill. Igual que la sombra que Andy Warhol proyecta en el cristal detrás del cual encuadra el Empire State Building. El descubrir quién se esconde detrás de esa sombra no ayuda a desvelar el misterio. Es lo que ocurre en la escena final en la que es el mismo

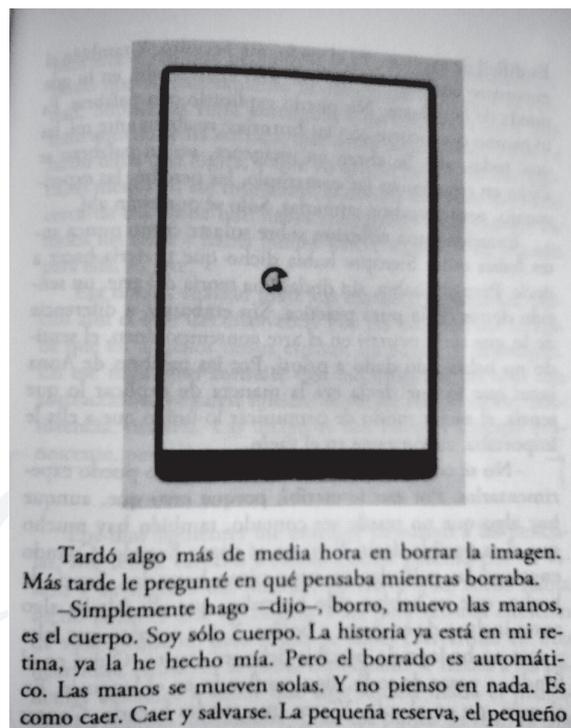


Figura 6: *Handwerl, New Jersey* © Tatiana Abellán. Foto tipo cabinet intervenida de la serie *Fuisteis yo. You were me* (2013)

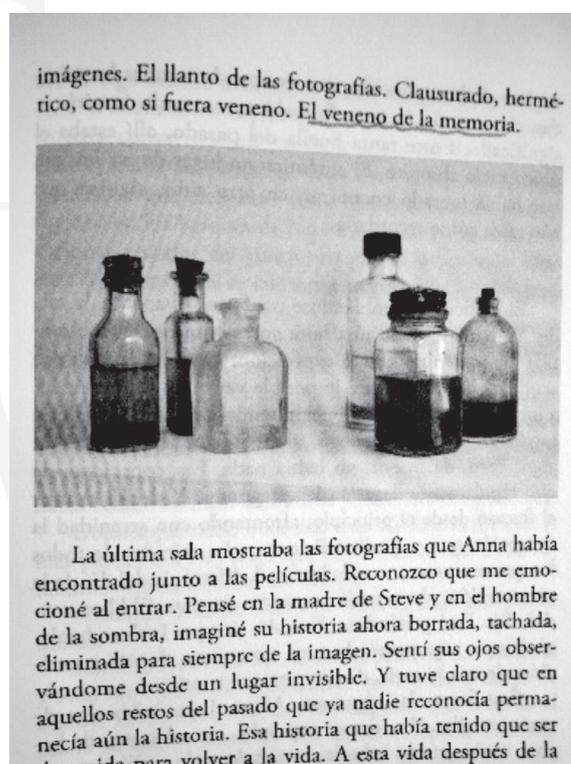


Figura 7: *Cinerarios* © Tatiana Abellán. Antiguas botellas de farmacia con los restos de las emulsiones fotográficas de la serie *Fuisteis yo. You were me* (2013)

Martín quien decide proyectar su sombra en la pared al contemplar por enésima vez la misma película, esto es, decide entrar “dentro” del encuadre de la película de la que no consigue escribir la historia: igual que Andy Warhol en *Empire*, Martín entra a formar parte de aquel “lugar de la memoria” que es Folck’s Mill en relación con la Historia de EE. UU. y sus guerras: “Yo era la sombra. Estaba en la imagen. Formaba parte de ella. Manchaba la escena con mi presencia” (Hernández, 2015: 209). Sin embargo, lo más chocante de esta escena es lo que sigue después, cuando la bobina termina, la película se acaba y lo que se proyecta en la pantalla vacía es la silueta del cuerpo del narrador (silueta que bien podría remitir a *Los amantes velados* de la portada del libro): “Durante unos segundos me costó darme cuenta de que la sombra que seguía proyectándose en la pantalla era la mía. Mi silueta, bañada por la luz, se había convertido en la única imagen, en una huella, una sombra de lo real” (209).

El sintagma “sombra de lo real” podría sintetizar perfectamente el significado último de *Fuisteis yo* y de *Past remains* de Tatiana Abellán. Tampoco es un sintagma casual: remite a uno de los primeros ensayos de Miguel Ángel Hernández, *La so(m)bra de lo real*, de 2006, un estudio sobre el arte contemporáneo desde el punto de vista de las teorías psicoanalíticas de Lacan (Hernández, 2006). La intertextualidad (o, en este caso, la “intratextualidad”, el diálogo entre los textos académicos y narrativos del autor en carne y hueso) prosigue en el párrafo inmediatamente sucesivo:

Permanecí un tiempo allí. Y me acordé de nuevo de la imagen de mi madre mirando al espejo del baño en el que mi padre se miró por última vez antes de caer sin vida al suelo. La imagen que yo había situado como centro del cuento del que te hablé, “Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte”, un relato que tenía un origen real: mi madre intentando encontrar los restos de la mirada de mi padre en el espejo, el presentimiento ingenuo de que algo queda, que algo infraleve permanece, incluso cuando no se ve, es imposible percibirlo (Hernández, 2015: 209).

El término “infraleve” es cita o traducción potencial de *inframince*, un concepto que Marcel Duchamp desarrollará en algunos apuntes heterogéneos sobre las huellas mínimas, esos restos que bien podrían remitir al arte que se atribuye al personaje ficticio de Anna Morelli y que remite inevitablemente a los proyectos artísticos de Tatiana Abellán: por ejemplo, el líquido que queda tras el borrado de las imágenes de unas fotografías antiguas; o los restos visuales de las mismas enmarcadas en un nuevo contexto iconográfico; o la sombra que supersticiosamente la madre del narrador del relato citado busca en el espejo en el que se contempló por última vez su marido el día de su muerte repentina²⁵. La pregunta que surge de esta escena emblemática es la siguiente: “¿Quedará algo de la sombra en la pantalla cuando la imagen se desvanezca, o es posible que la sombra, la de la película, la del hombre, y también la mía, desaparezca para siempre?” (Hernández, 2015: 210).

25 El relato forma parte de la primera recopilación de cuentos del autor: Hernández (2004). Sobre la importancia que adquiere este relato en el conjunto de la *opera omnia* del autor véase Candeloro (2022: 8) “Todos los relatos de *Infraleve* hablan de eso: artistas que trabajan con lo que no se puede ver, con lo que no se puede oír; memorias que no desaparecen del todo, pero actúan, como el cuento que cierra el libro, el que da el título al subtítulo, un cuento autobiográfico: mi padre cayó desplomado en el ictus que le costó la vida después de lavarse las manos mirándose en el espejo del baño. Tiempo después, encontré un día a mi madre con la mirada perdida en ese espejo. De ahí surge la pregunta que obsesiona al narrador del cuento: qué queda en el espejo cuando dejas de mirarte”. A la luz de estas reflexiones podemos afirmar que “lo infraleve” es también una manera de elaborar el duelo por la pérdida de un ser querido.

La cuestión de la mirada ocupa el centro de las reflexiones de Martín Torres tanto desde el punto de vista artístico y narrativo, como desde el punto de vista filosófico. Pero si la cuestión de la mirada es clave lo es también entre los personajes y desde el punto de vista sentimental. A lo largo de sus pesquisas, Martín cede cada vez más a los encantos de Anna Morelli. En su primera relación sexual con la artista italiana, el narrador no sabe a ciencia cierta si la joven italiana ha alcanzado el orgasmo. Y es tras el momento pasional cuando Martín cita a Lacan:

“Nunca me miras desde donde yo te veo”, escribió Jacques Lacan para argumentar que el amor —la relación sexual— es imposible. Y ciertamente yo miraba a Anna desde un lugar desde el que ella no podía verme. Lo sé ahora. No me vio. No podía, ni seguramente quería hacerlo. Ella necesitaba ser vista. Lo que aún no sabía es que yo también necesitaba ser visto. Incluso más que mirar. Todos lo necesitamos. Aunque no siempre lo sepamos (Hernández, 2015: 126).

Lo interesante de esta cita es, por un lado, el hecho de que Martín equipare el amor a la capacidad de mirar al otro y de que el otro, de forma paralela y simétrica, nos mire: la relación sexual sería el intento de solapar las dos miradas, de “penetrar” literalmente la mirada el uno la del otro; por el otro lado, el hecho de que Martín recurra a Lacan y, en particular, a su ensayo *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* de 1964, citado anteriormente por el mismo narrador a la hora de exponer el contenido de las películas misteriosas ante sus compañeros del Clark Art Institute. La cita proviene del capítulo VIII del ensayo lacaniano titulado “La línea y la luz”, y vierte precisamente sobre qué papel juega la mirada cuando estamos ante un cuadro. Es en un contexto en el que Lacan estudia la función de la pintura y la manera en la que nuestros ojos contemplan los cuadros el momento en el que afirma lo siguiente: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando, en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque — *Nunca me miras desde donde yo te veo*” (1964: 109).

Si la pintura es el campo de batalla en el que se juega el desajuste entre mirada y ojo, entre nuestra manera fenomenológica de mirar y nuestra interpretación hermenéutica de qué vemos cuando miramos algo, el sexo y el amor son el lugar de la imposibilidad de la visión directa y honda del otro. Como afirma Ignacio Castro Rey con estilo lacaniano:

[...] el hombre es *aquel a quien le falta una imagen*. Nadie puede verse a sí mismo, ni siquiera en el mejor de los reflejos. Y no solo porque todo reflejo (*éidolon*) sea imperfecto, deforme el original e introduzca un cambio imperceptible de simetría. Ocurre más bien que el erotismo de lo oscuro, aunque sea negativo, siempre se adelanta al control cognitivo emborronando la saturación de cualquier posible imagen. De manera que la mejor alta definición, precisamente la mejor, no puede dejar de reproducir el temblor y la duda de una *alta indefinición* [...] ²⁶ (2021: 87).

Sin embargo, Martín aprende que tiene que correr el riesgo de mirar: si el arte es “cuestión de vértigo”, como afirma Anna Morelli, también lo es el enamoramiento y el acto de escritura.

26 Las cursivas son del autor; sobre este nudo véase también la reflexión de Pardo (2013): en la nota 2 de la página 55 Pardo nos aclara otra faceta fundamental de la relación íntima, desde el punto de vista del oído, además del de la vista: “[...] la intimidad no está hecha de sonidos, sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos”.

4. Las tres funciones de las imágenes y la escritura como única herramienta para recordar el pasado y percibir el futuro

Es en el capítulo V y último de la novela donde Martín desarrolla su personal “teoría de las imágenes”. Tras su extraña relación pasional con Anna, sus intentos de poner “palabras” a las películas que esta encontró por azar en EE.UU., tras su contemplación del proyecto de la misma joven artista italiana, y su frustración a la hora de armar una historia plausible a partir de las mismas películas, el narrador llega a la siguiente conclusión:

Quizá eso fue en última instancia lo que aprendimos de la historia: que las imágenes sirven para recordar, que en ocasiones hay imágenes que ya nadie recuerda, y que otras veces, en cambio, no quedan imágenes para dar cuerpo a las imágenes (Hernández, 2015: 187-188).

Si la primera función de las imágenes encarna su valor testimonial, como nos enseña, entre otros, Georges Didi-Huberman en su ensayo *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2003), y, en este sentido, cobra especial relieve el hecho de que el muro en el que se proyecta la sombra misteriosa que tanto atormenta al narrador forma parte de un “lugar de la memoria” de la guerra civil americana; la segunda función la encarnan los proyectos artísticos de Anna Morelli: las imágenes rescatadas del pasado, las que ya nadie recuerda ni a nadie interesan, se resemantizan y cobran nuevo brillo y nuevos matices insertadas dentro de un contexto benjaminiano en el que los demás entran a formar parte del “yo” del artista (*Fuisteis yo*) y los trozos de historias del pasado siguen hablándole al presente (*Past remains*: el pasado no se pierde, ni se evapora, sigue estando aquí, en el *hic et nunc* de quien lo reconstruye incluso borrándolo o convirtiéndolo en fragmentos invisibles). La tercera función explicitada, la de “dar cuerpo a las imágenes” es lo que atañe al acto de escritura del mismo narrador y protagonista. No olvidemos que, como ya analizado arriba, *El instante de peligro* se configura y se presenta como una carta de amor dirigida a Sophie, la antigua amante de Martín, definitivamente ausente porque ya falleció. Es en este ámbito en el que la escritura llega a sustituirse a las imágenes o, mejor dicho, la escritura llega a colmar las lagunas intrínsecas de las imágenes. Solo la palabra puede dotar de sentido y construir una historia para “dar cuerpo” a los recuerdos. De ahí la importancia que cobra la conclusión de la narración que es también, intrínsecamente, acto de rememoración del pasado por parte del protagonista e intento de elaboración freudiana del duelo²⁷. Cuando va a visitar al marido viudo de Sophie, este le regala una fotografía de la misma. *El instante de peligro* termina con la contemplación de esta nueva imagen. Es más: la historia que Martín no pudo escribir a partir del input de Anna Morelli se fragua ahora en lo que él mismo define como “el libro del Clark”. Y mientras escribe y se acerca a ponerle el punto final al libro que no conseguía escribir es justamente la contemplación del rostro de Sophie en la fotografía lo que le da el impulso para terminar y, al mismo tiempo, para guardar esperanza hacia el futuro:

27 Véase Fontcuberta (2016: 80): “Hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y a la muerte de los que producimos y observamos imágenes y a quienes estas imágenes representan. Porque las imágenes no son más que pantallas en las que proyectamos nuestra identidad y nuestra memoria, es decir, aquello de lo que estamos hechos”. De ahí el valor altamente simbólico de la operación artística de Tatiana Abellán: borrar para que algo de esas imágenes (y de esos productores y observadores de las mismas) permanezca en el presente de los que las contemplan pese a *Cronos* destructor.

La conservo para cuando me falle la memoria y las palabras no sean capaces de evocar tu rostro. He jurado no dejar de mirarla hasta que se grabe con fuerza en mi retina. Sé que algún día todo se borrará para siempre. Pero ahora también sé que las imágenes continúan reverberando, como un eco, siempre, incluso cuando ya no queda nadie para recordarlas (Hernández, 2015: 223).

La escritura rescata el pasado y permite constatar que las imágenes nunca desaparecen del todo. Aun siendo el olvido el destino de todas las imágenes, estas siguen hablándonos. Igual que el acto de escritura, el acto de lectura nos permite tomar conciencia de ese eco que persiste. Quizás la escritura sea la herramienta más útil para dejar constancia de ese eco.

5. A modo de conclusión

Si el “punto ciego” sobre el que el narrador y protagonista de *El instante de peligro* se interroga está relacionado con la sombra que aparece proyectada en el muro anónimo de unas películas americanas mudas y aparentemente “estáticas” de los primeros años sesenta del siglo pasado, entonces, y teniendo en cuenta la “fenomenología de la imagen” que lleva a cabo el mismo Martín Torres en el último capítulo de su “libro de Clark”, podemos afirmar que: las dos primeras fotos de Folck’s Mill señalan el “lugar de la memoria” que es metafóricamente el “lugar del delito”²⁸; la reproducción fotográfica del dibujo de Auvers de Cézanne funciona como “imagen parlante” que no solo sirve para recordar, sino, a través de su *punctum*, para permitirle a Martín descubrir la importancia de la sombra en la historia del arte considerada en su conjunto espaciotemporal; las dos fotografías del proyecto *Past remains* de Tatiana Abellán encarnarían, por un lado, el discurso visual de aquel ámbito del arte contemporáneo que investiga y revaloriza las “imágenes que ya nadie recuerda” y, por el otro, aquellos elementos del barthesiano “efecto de realidad” (Barthes, 1987: 178-186) que complican las relaciones de las fronteras entre mundo ficticio y mundo real. Finalmente, hay una foto que nunca veremos (que está literalmente “fuera de campo” y a la que, curiosamente, Martín no dedica tampoco una écfrasis): la de Sophie cuando todavía estaba viva. Es esa foto la que da cuerpo a las imágenes y que, fundamentalmente, guía el acto de la escritura de la novela misma: Sophie es tanto destinataria (de la carta de amor benjaminiana) como imagen-eje o imagen-fulcro que da el impulso al narrador para seguir escuchando el eco de las historias del pasado que ya nadie recuerda, esto es, para imaginar un futuro todavía por vivir y por visualizar²⁹.

Como afirma el mismo narrador de *El dolor de los demás* (Hernández, 2018: 249): “No sólo las palabras narran. También las imágenes. Las que se van y las que se ocultan”. Es una frase que es variación sobre el mismo tema de lo que ocurre en la trama de *El instante de peligro* y, al mismo tiempo,

28 Se pregunta Walter Benjamin en su fundamental “Pequeña historia de la fotografía”: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿No es cada transeúnte un criminal? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?” (Benjamin, 2018: 90). Sobre este nudo véase también la reflexión que desarrolla entre la ética y la estética Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (2018), además de Arnheim (1974).

29 Un futuro alternativo que es también un “final alternativo” es lo que nos ofrece el autor en *Presente continuo*, el “diario” de la misma novela: véase Hernández (2016). En este caso, cambia también la manera de enfocar las mismas fotos que aparecen en *El instante de peligro*. En otro trabajo analizaré los desajustes creativos y hermenéuticos que estallan entre la escritura diarística y la escritura novelesca a raíz de las mismas imágenes y de la misma obsesión.

ampliación y amplificación de lo que el mismo narrador de esa obra problemáticamente autobiográfica afirma en el prólogo de la misma: “Las fotos y la memoria son capaces de traer los recuerdos al presente. Pero son las palabras las que dan verdadero sentido a lo vivido” (Hernández, 2018: 33)³⁰. Quizás sea esta una de las lecciones éticas y estéticas más significativas que el autor aprende del magisterio de Walter Benjamin y que se atreve a investigar de forma narrativamente original a través de la máscara de Martín Torres. *El instante de peligro* sería, entonces, un ejemplo fehaciente de cómo la reflexión sobre el arte y sobre el enigma temporal dan lugar a una obra en la que tanto la imagen (el aparato visual) como la escritura (la herramienta verbal) se conjugan para permitir rescatar del olvido las historias que nadie recuerda. O las historias borradas.

Bibliografía

- ABELLÁN, Tatiana (2014). *Past remains*. Murcia: Consejería de Presidencia de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- ARNHEIM, Rudolph (1974). “On the Nature of Photography”. *Critical Inquire*, I, 1, 149-161.
- (2015). *El poder del centro*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: AKAL.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Trad. Cristina Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós.
- BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987.
- (2008). *Obras completas. Libro I. Vol. 2*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- (2010). *Obras completas. Libro IV. Vol. 1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- (2018). *Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Barcelona: Taurus.
- BREA, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- CANDELORO, Antonio (2018). “Saber mirar (entre la ética y la estética): *Intento de escapada* (2013) de Miguel Ángel Hernández”. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 35, 1-30.

30 Sobre este nudo véase también Lledó (2017: 33): “[...] ¿quién puede hoy dudar del poder de las imágenes? Pero ese poder es absolutamente destructor o ciego si el espectador, el contemplador, no es, él mismo, un lenguaje, una posibilidad de leer, de interpretar, de sentir. El mundo de las imágenes es un mundo sin palabras, un mundo sordo y ciego para quien no sabe rechazarlas o amarlas, para quien no sabe dialogar con ellas, o para quien no sabe descifrar la manipulación que, tantas veces, las contamina”. Es lo que afirma también López López (2021: 90): “¿Cómo pervivirán las imágenes si no son pensadas? ¿Cómo puede la imagen trascender su efímero vuelo, su aura apenas intuitiva si no se reflexiona sobre ellas? ¿De qué otro modo pueden ser memorables las imágenes sino pasadas por el tamiz del cerebro que las piensa?”. A estas alturas, podemos afirmar que todos los documentos visuales que aparecen en *El instante de peligro* y en *El dolor de los demás*, además de las obras artísticas “inventadas” descritas en detalle y a través de écfrasis eficaces en *Intento de escapada*, son ejemplos clarividentes de este tipo de imágenes “pasadas por el tamiz del cerebro que las piensa”.

- (2021). “Imágenes siniestras: *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández”. *Revista de filología*, 43, 57-83.
- (2022). “Entrevista a Miguel Ángel Hernández”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1, 4-15.
- CARBONI, Massimo (2018). *La mosca di Dreyer. L’opera della contingenza nelle arti*. Milano: Jaca.
- CASTRO REY, Ignacio (2021). *Sexo y silencio*. Valencia: Pre-Textos.
- CERCAS, Javier (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Random House.
- CICCUTO, Massimo (2016). “Vicende moderne dell’antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell’*ut pictura poesis*”. Eds. Pietro TARAVACCI y Enrica CANCELLIERE. *Ut Pictura Poesis. Intersezioni di arte e letteratura*. Trento: Università di Trento, 45-62.
- COSTA, Antonio (2002). *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi.
- (2021). *Il richiamo dell’ombra. Il cinema e l’altro volto del visibile*. Torino: Einaudi.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI.
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI.
- GNECH, Francesca (2021). *Una memoria bordada de porvenir: la obra de Miguel Ángel Hernández*. Tesis de licenciatura inédita. Trento: Università degli Studi di Trento.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2004). *Infraveve. Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Murcia: Editorial Regional.
- (2006). *La so(m)bra de lo real*. Valencia: Alfons el Magnánim.
- (2012). *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micro-megas.
- (2013). “Cartografías de la posibilidad: el pensamiento crítico de José Luis Brea”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, I, 1, 31-41.
- (2013a). *Intento de escapada*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama.
- (2016). *Presente continuo. Diario de una novela*. Murcia: Balduque.
- (2018). *El dolor de los demás*. Barcelona: Anagrama.
- (2019). *Demasiado tarde para volver*. Santiago de Chile: RIL.
- (2020). *El arte a contratiempo*. Madrid: AKAL.
- LACAN, Jacques (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Texto establecido por Jacques Alain Millar. Buenos Aires: Paidós.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.
- LERNER, Ben (2015). *10:04*. Trad. Cruz Rodríguez Juiz. Barcelona: Reservoir Books.
- LLEDÓ, Emilio (2017). *Imagen y palabra*. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2021). *Javier Marías y el discurso interior. Los ojos de la mente*. Leiden-Boston: Brill.

- MELVILLE, Herman (2000). *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente, de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2012). *Medusa*. Barcelona: Seix Barral.
- MENDELSUND, Peter (2015). *Qué vemos cuando leemos*. Trad. Santiago del Rey Farrés. Barcelona: Seix Barral.
- NORA, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- PARDO, José Luis (2013). *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.
- PITTARELLO, Elide (2014). “Che ci fanno le fotografie nei romanzi?”. Ed. Augusto GUARINO. *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Napoli: Tullio Pironti, 249-275.
- PLATÓN (2011). *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- POZUELO Y VANCOS, José María (2004). *Ventanas de la ficción*. Barcelona: Península.
- RIFFATERRE, Michel (2000). “La ilusión de éfrasis”. Ed. Antonio MONEGAL. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco, 161-183.
- SEGRE, Cesare (1985). *Avviamente all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- SHAKESPEARE, William (2005). *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells y Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press.
- SONTAG, Susan (2018). *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini D'Angelo. Barcelona: DeBolsillo.
- STOICHITA, Victor (1999). *Breve historia de la sombra*. Trad. Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela.
- (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Trad. Anna Maria Coderch. Madrid: Cátedra.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2021). *Pensieri diversi*. Ed. Georg Henrik von Wright. Trad. Michele Ranchetti. Milano: Adelphi.