

Antes de la memoria

GEORGES TYRAS

Université Grenoble Alpes

Lo que yo tengo, para empezar a escribir, no es una idea, una historia que se proyectara delante de mí como un paisaje, un tema, sino más bien un indicio, o una serie de indicios, de imágenes si se quiere, que son como esas cosas que se palpan en la oscuridad, y que hay que seguir palpando, tanteando, para saber lo que son.

Antonio Muñoz Molina

Resumen: Para la mayor parte de los lectores, Alfons Cervera es ante todo el autor de la fabulosa serie novelesca, empezada en 1995, con la que, dando la palabra a lo que él mismo llama *Las voces fugitivas*, emprende la tarea literaria, pero también ética, de recuperar la memoria republicana. Sin embargo, un atento examen de los principales textos publicados entre 1984 y 1995, antes de que afronte los territorios movedizos del olvido, muestra que Cervera se esmeró en poner a prueba de una escritura experimental ferozmente innovadora todos los ingredientes, temáticos y formales, de su escritura de la memoria.

Palabras clave: Experimentalismo, memoria, escritura, relato, policiaco

Résumé : Pour la plupart des lecteurs, Alfons Cervera est avant tout l'auteur de la fabuleuse série romanesque, commencée en 1995, avec laquelle, donnant la parole à ce que lui-même appelle « Les voix fugitives », il entreprend la tâche littéraire mais aussi éthique, de récupérer la mémoire républicaine. Pourtant, un examen attentif des principaux textes publiés entre 1984 et 1995, avant qu'il n'affronte les rives mouvantes de l'oubli, montre que Cervera s'est appliqué à mettre à l'épreuve d'une écriture expérimentale férocement innovatrice tous les ingrédients, thématiques et formels, de son écriture de la mémoire.

Mots-clé : Expérimentalisme, mémoire, écriture, récit, policier.

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Tyras, Georges, «Antes de la memoria», p. 1-17, in SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°5 – Alfons Cervera, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Mars 2022. <http://narrativaplus.org/Narraplus5/Antes-de-la-memoria-TYRAS.pdf>

De vampiros y otros asuntos amorosos, el primer libro publicado por Alfons Cervera, en 1984, es de difícil categorización, aunque de agradable lectura. Dice así la cuarta de cubierta:

Tómense unos cuantos amores y desamores, un puñado de seres arrebatados por un vértigo que sólo se detiene cuando se alcanza la muerte y mézclense con mucha ironía, bastante sexo, lucidez a raudales y unos toques de seducción. Añádanse a todo ello alusiones al cine, evocaciones surreales y buena música. Antes de agitar, introdúzcanse unos cuantos vampiros, preferentemente sedientos de sangre y de amor, algunas alimañas de refinada crueldad y una porción generosa de mar hecho de noches largas y espesas.

Lo que se obtiene así no es una novela, ni un conjunto de relatos, ni una colección de poemas. Lo que resulta es pura literatura, sometida sólo a reglas de la inteligencia y la imaginación.

Esa es la mezcla de la que ha surgido *De vampiros y otros asuntos amorosos*, y esta es, pues, la única definición que le cuadra a este libro: literatura en estado puro. Nada más y nada menos.

De hecho, tanto desde el punto de vista temático como desde el formal, Alfons Cervera ideó una especie de OLNI, Objeto Literario No Identificado, cuyas características no pueden sino llamar la atención del lector, máxime si éste, como posiblemente es el caso, descubre las primeras obras después de haber leído la serie de la memoria, empezada en 1995 con *El color del crepúsculo*. Esa primera novela — valga la apelación a falta de otra más idónea — como muy bien indica su título, se dedica a desentrañar el componente malsano o dañino que yace en toda relación amorosa, tomando ésta las más veces en su dimensión sexual. O quizá, mejor dicho, se dedica en dar forma a la metáfora de «La muerte chica», mostrando cómo la forma última del goce físico no es sino la aniquilación del ser. De ahí que hacer el amor resulte ser una operación en la que el cuerpo, es decir el ser en su completud física, goza, pero también sufre, grita, se descompone, se ahoga, se diluye, se destroza.

En base a este credo del sexo devastador, el libro propone cincuenta y tres viñetas que escenifican la dimensión letal de la relación física. Puede tomar varias formas a cuál más cruel para el que la experimenta, desde la corriente y trivial ruptura, a valor de expulsión del paraíso, hasta el asesinato cruento, pasando por el suicidio y la antropofagia. Un cuchillo hundido en el costado en el momento

álgido, unos cartuchos de dinamita enrollados en el cinto, una cuchilla que sesga un sexo erecto, las ruedas mortales de un autobus, son algunas de las vías seguidas por parejas que no se salvan de estar encerradas con un solo juguete. Los únicos personajes que gozan sin poner su integridad física o su vida en peligro son aquellos que lo hacen sólo, pero practicando unas modalidades de onanismo que rayan en lo sobrenatural, como por ejemplo esa mujer que está al volante de su coche y se deja penetrar por las rayas blancas de la línea central discontinua de la calzada. En otro momento, una variante de esta modalidad de penetración no carece de belleza poética:

Así desnuda se agarró con fuerza a las sábanas, a ambos lados del cuerpo, abrió las piernas y gritaba, a intervalos perfectamente regulares, cada vez que la raya de la luna penetraba allí, justo donde temblaba la carne dulcemente mezclada con el agua (*De vampiros*, p. 30).

En su mayor parte, los personajes no sobreviven a su entrega amorosa, como aquéllos que «se devoraron porque se gustaban» (*De vampiros*, p. 104), y se entregan, manipulados por un narrador ya dueño de cierta maestría narrativa, a la exploración de «los lugares donde la muerte se mezclaba con la seguridad más absoluta del placer.» (*De vampiros*, p. 108).

La ciudad oscura, tercera entrega ofrecida por Alfons Cervera sigue en 1987 las mismas pautas y se presenta como una galería de siluetas, debidamente nombradas (The Kid, Pepín, Chuchi, Adelita Flowers, Señ'Adela, Loto, etc.), pero escuetamente descritas. De hecho, cada personaje aparece de manera furtiva en una secuencia nítidamente delimitada; hay catorce secuencias en la primera parte del libro y nueve en la segunda, veintitrés retratos en total, a veces lapidarios, otras veces más pormenorizados, de individuos que buscan en vano algo que se parezca a la felicidad. De la misma manera que *De vampiros y otros asuntos amorosos*, aunque tal vez centrándose menos en los estragos del amor y el sexo, *La ciudad oscura* pone en escena a unos seres perdidos, sumidos en la más profunda soledad afectiva, presa de un desconsolado desengaño, pero muchas veces movidos por una irrepresible voluntad de superar las limitaciones de la naturaleza humana. Una de estas figuras es la

de un tal Sebas, nombre llamado a ocupar una posición protagonista en las novelas de la memoria. En la secuencia que lo evoca, emprende una batalla perdida de antemano contra lo imposible: «La tarde en que intentó volar desde la terraza, [...], tenía más de cuarenta años y ninguna mujer» (*Ciudad*, p. 17). Son conductas quijotescas, imágenes de lo imposible, o de la fragilidad del ser humano. En el mundo novelesco de Los Yesares, que Alfons Cervera va a crear basándose en el trabajo de la memoria, estas imposibilidades o limitaciones van a multiplicarse. De hecho, no hay solución de continuidad entre ambos universos, ni siquiera a nivel de los detalles más nimios. En Los Yesares, por ejemplo, un canario llamado Trotsky «infló como un globo y explotó en su jaula...» (*El color del crepúsculo*, p. 141). En *La ciudad oscura*, es una chica la que «se tragó cien valiums y reventó como un globo de colores» (*Ciudad*, p. 35).

Considerados como objetos narrativos, *De vampiros y otros asuntos amorosos* y *La ciudad oscura* ofrecen una forma de cuño experimental: no hay relato lineal, ni ubicación espacio-temporal identificable de la trama, ni recurrencia de los personajes, aunque sí un narrador impersonal cuya postura elegantemente distante contribuye a dar cohesión al conjunto. Digamos que la coherencia de fondo hace que cada una de las cincuenta y tres secuencias de la primera y de las veintitrés de la segunda sea una variación sobre el tema de la reversibilidad amor / muerte. Dicha coherencia temática se ve reforzada por una cohesión formal, fundamentada en gran parte en los recursos expresivos movilizados por la instancia narrativa. Una instancia omnisciente, nunca mejor dicho, capaz de explorar y entender las motivaciones más oscuras de los comportamientos más anómalos, y de referir los hechos y palabras con la distante sutileza de quien sabe mucho, de la vida y la muerte, de los seres y los sexos, del desengaño y la soledad existencial. Observa, comprueba, refiere, comenta y apenas de vez en cuando adopta el punto de vista de tal o cual personaje mediante el recurso al estilo indirecto libre: “Se pegó un tiro en la boca sólo por eso: aunque ella no llegara a saberlo nunca ni puñetera la falta que le hacía” (*De vampiros*, 54).

Fuera de estos casos de simpatía, el narrador usa de un lenguaje depurado, sencillo pero elegante, adjetivado con esmero y de gran eficacia descriptiva.

Obviamente, la elección de una forma fragmentada es totalmente acorde con los fragmentos de itinerarios vitales, con los destinos truncados, que el texto propone. Las cincuenta y tres secuencias de *De vampiros y otros asuntos amorosos*, muy breves todas ellas — desde unas ocho líneas hasta unos tres follos — se reparten en cuatro partes, cuya razón de ser no se impone de entrada. En función de la interpretación que el lector pueda forjarse de las citas que encabezan cada parte (respectivamente de Ted Hugues, Emily Dickinson, Lawrence Ferlinghetti, Hart Crane), se puede leer esta estructura como una expresión morfológica del imperio de la destrucción por el amor en los cuatro puntos cardinales del planeta, o como un intento de distinguir las diferentes fases por las que suele pasar el curso de una pasión. *La ciudad oscura* convoca a Jaime Gil de Biedma, James Baldwin, Ernst Jünger, Gertrude Stein, Robert Walser, y reparte la materia en dos partes que funcionan como la cara y la cruz de la misma medalla vital y fatídica. Fuera lo que fuese, la fragmentación y el tamaño minimalista de las secuencias son rasgos llamados a convertirse en marca de fábrica de Alfons Cervera, como tendremos ocasión de ver.

De momento, cabe subrayar la fuerte dimensión culturalista de la prosa cerveriana, de la que la proliferación epigráfica es un aspecto paradigmático. Alfons Cervera llega al extremo de encabezar *De vampiros y otros asuntos amorosos* con cuatro citas (Boris Vian, Sheridan Le Fanu, Quevedo, Fernando Savater), y de concebir un prólogo, así llamado, que se compone únicamente de una cita del *Drácula* de Bram Stoker. Se convoca asimismo al escritor irlandés para constituir de forma simétrica un epílogo, lo cual permite encerrar el texto en una circularidad que se puede considerar como un rasgo característico de la obra de Alfons Cervera. De la misma forma, el juego con la intertextualidad, el proceso de borrar las fronteras entre texto y paratexto también están llamados a constituirse en marca de fábrica de la escritura cerveriana, tal como la veremos obrar en el ciclo de la memoria.

Los dos textos que nos ocupan están por otra parte plagados de referencias culturales, presentes en el primero ya desde varios títulos de secuencia («Recordando a Eluard», «El psicoanálisis es un

arma descargada de futuro», «Á bout de souffle», «Muerte (apócrifa) de Shelley»). En *La ciudad oscura*, es la mitología fílmica la que invade el texto, con homenajes más o menos explícitos a Billy the Kid o a una película como *Solo ante el peligro*, ambos emblemas del valor y la soledad. Las referencias invaden todas o casi todas las secuencias de las dos novelas, remitiendo al cine, a la música y, cómo no, a la literatura, a ratos fantástica, a ratos poética. En las cinco primeras líneas de «Antropofagia», uno de los relatos de *De vampiros* (p. 103), están citados el filósofo Foucault, *La isla del tesoro* y Sandokan. «Maquillaje» (*De vampiros*, p. 21) no se entiende por quien no haya visto *Il Deserto Rosso*, la película de Antonioni. De la misma forma, quien no conoce la biografía del poeta americano Hart Crane, tendrá alguna dificultad en captar el significado de «Interior con policías» (*De vampiros*, p. 42), texto que evoca su homosexualidad y su suicidio a la edad de 33 años. Cada libro es pues un ejemplo del funcionamiento de una intertextualidad generalizada que proporciona al conjunto gran parte de sus claves de lectura, añadiendo a la dimensión periodística de los textos, crónica de sucesos fragmentada, su necesaria y original dimensión literaria.

Entre estos dos textos, Alfons Cervera publica en 1985 la que se puede considerar como su primera novela en sentido estricto, si el criterio retenido es el de cierta cohesión narrativa, favorecida no sólo por la permanencia de una temática, sino también por la de un personal actancial¹. *Fragmentos de abril*, en efecto, cuenta la historia, o quizá mejor dicho el itinerario, de un grupo de amigos en Valencia: Jordi, Chose, Ana, Jaime, Julia, Carlos y otros personajes de paso en la novela viven sus años de estudiantes y trabajadores democráticos en un contexto claramente identificado:

[...] la dictadura recién acabada con la muerte de Franco y defenestración de Arias Navarro en favor del joven exministro secretario general del movimiento. (*Fragmentos*, p. 39).

O sea que estamos en los primeros años de la Transición democrática, con una temática fuertemente vinculada con la

¹ La novela está redactada entre noviembre del 82 y mayo del 83. Los acontecimientos que refiere se sitúan entre 1975 y 1982.

amargura de vivir en «un país que no acababa de distanciarse, mínimamente, de un pasado demasiado duro y reciente para soltar lastre sustancial en tan poco tiempo.» (*Fragmentos*, p. 65). De ahí que el itinerario esbozado sea de ida y vuelta al único lugar del fracaso individual y colectivo de los personajes de esta historia. Fracaso individual ejemplificado por el suicidio de Carlos, o por la imposibilidad de Jordi y Julia de vivir una historia de amor serena, o por la amargura de Sebas frente al fracaso de la acción militante, o por el desaforador apetito de gozar de Chose, personaje clave al que por otra parte Alfons Cervera dedica un libro de poemas, *Canción para Chose*, publicado también en 1985. Tanto el poemario como la novela expresan el desencanto que se ha apoderado de la generación del 68, la cual no encontró en los cambios aportados por la Transición democrática sino más motivos de desengaño.

En su mayor parte, sin embargo, las características formales de *Fragmentos de abril* recuerdan las del primer título cerveriano. Llama la atención, por ejemplo, la brevedad de las divisiones morfológicas que, más que capítulos, son secuencias, en el sentido cinematográfico de la palabra: una escena, con uno o varios personajes, una anécdota o, las más veces, una charla o una discusión. Unidad de tiempo, lugar y acción en cada secuencia, y cambio de coordenadas de una secuencia a otra. Y la conexión está asegurada por el desplazamiento del enfoque de un personaje a otro o al recuerdo que tiene de tal o cual momento pretérito. De manera que el itinerario de los personajes se presenta al lector de manera fragmentaria, o segmentaria, sin principio ni final, como si no existiera forma alguna de encontrar un principio cohesivo en su destino.

Obviamente, el universo del cine está muy presente a lo largo del relato. La referencia fílmica no sólo alimenta la fuerte dimensión culturalista del texto, manifiesta también en las numerosas alusiones a la literatura y a la música, preferentemente rock. También desempeña un papel narrativo, permitiendo por ejemplo hacer caso omiso de la descripción: «Aquello le recordaba alguno de los cuentos morales de Romher» (*Fragmentos*, p. 22). La eficacia del recurso estriba obviamente en una complicidad dada por sentada entre narrador y lector: el ahorro descriptivo de una frase como «le pasó los dedos por entre los cabellos, como en aquella película de Antonioni» (*Fragmentos*, p. 21), no podría surtir efecto sin un

conocimiento supuestamente compartido entre emisor y receptor. Lo mismo pasa con las menciones musicales o literarias, y el conjunto tiende a dibujar un cuadro cultural que corresponde perfectamente al final de los setenta y principios de los ochenta. De alguna manera, *Fragmentos de abril* intenta esbozar la radiografía moral de la época, con personajes que se esfuerzan en asumir un estatuto de «ser libre en una sociedad libre» (*Fragmentos*, p. 24)². Su fracaso es total e irremediable:

[...] esta mierda de vida que nos hace polvo todo aquello en lo que creíamos, la ruptura política, la ideología, una manera distinta de entender las relaciones [...] (*Fragmentos*, p. 36).

Lo que poco a poco elabora *Fragmentos de abril* es la demostración de que la sociedad española y sus mecanismos herrumbrados por cuarenta años de dictadura han hecho imposible cualquier realización personal, y que cada individuo se queda solo frente a «un ejercicio imposible de reconciliación consigo mismo y con el mundo.» (*Fragmentos*, p. 80). La novela se convierte pues en una exploración y expresión del *desencanto* y de sus efectos en una generación que de alguna manera ha sido una generación sacrificada. De ahí que se pueda leer como la crónica de la desesperada búsqueda emprendida por los personajes para recuperar los mínimos rasgos de su identidad perdida en el naufragio colectivo. Lo hacen siguiendo tres vías diferentes, quien sabe si tres maneras de hundirse definitivamente. La primera es una entrega compulsiva al sexo, que trae satisfacciones ilusorias y convierte a ciertos seres, Chose por ejemplo, en un nuevo avatar de los personajes de Marsé encerrados con un solo juguete. La segunda es una exploración sistemática de la memoria, no desde la nostalgia, sino desde un deseo de conocimiento condenado al fracaso:

Recomponer el puzzle del pasado, cada una de sus piezas, puede convertirse en un ejercicio inútil de supervivencia, sencillamente porque siempre nos faltará la pieza principal, nosotros mismos [...] (*Fragmentos*, p. 97)

² Manuel Vázquez Montalbán publica *La palabra libre en la ciudad libre* en 1979. En ambos escritores late la misma condena de la manera cómo la Transición democrática propició «lo poco que habían cambiado las cosas después de la muerte de Franco [...]» (*Fragmentos*, p. 66).

Queda la escritura, ensayada por Jordi. Cuya motivación, curiosamente, es la misma que la expresada a propósito de Sunta diez años más tarde. «Consciente de la inutilidad de la memoria, escribo», declara Jordi al final de *Fragmentos de abril* (p. 113). Y a manera de eco el narrador de *El color del crepúsculo* confirma, hablando de Sunta, este vínculo entre memoria y escritura: «Porque sabe de la fragilidad de la memoria, escribe» (*Color*, p. 20). Por donde se ve que las obsesiones temáticas de Alfons Cervera no aparecen con la saga de Los Yesares, sino que están presentes ya en la obra anterior.

Algunas de las obsesiones cerverianas se expresan en el libro siguiente, *Nunca conocí un corazón tan solitario*, publicado en 1987. La entrega ofrece en efecto, como lo indica su subtítulo, *Casi una novela policíaca*, todos los ingredientes de la novela de género: un crimen, una investigación, un triángulo actancial víctima-culpable-investigador, un contexto sensible, y las necesarias peripecias y pistas falsas para que el horizonte de espera del lector de novela policíaca, hecho de suspense, suspensión temporal y factual, corresponda a la norma genérica³. La víctima de lo que tiene todas las apariencias de un crimen es un rico abogado y hombre de negocios, al que encuentran muerto y acribillado a cuchillazos en un contenedor de basuras. La investigación es la que emprende un amigo suyo de la infancia, por fidelidad afectiva, aunque sus itinerarios y posiciones sociales hayan divergido mucho. Lo hace además desde una postura personal y profesional difícil de asumir: por una parte estuvo enamorado de la pareja del difunto, y conserva con ella una relación ambigua; por otra parte es periodista en un diario local que tiende a publicar cuanto no afecta a las tradiciones de poder vigente en la ciudad. Y el contexto no ayuda: estamos en

³ La bibliografía crítica sobre los ingredientes y mecanismos del género policíaco es casi inagotable, particularmente en lengua francesa; los comentarios hechos aquí se inspiran sin embargo de la lectura de tres títulos casi imprescindibles publicados en España: Colmeiro, José F., *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Antropos, 1994 (Biblioteca A, artes-literatura, 9); Resina, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina (La novela criminal en la cultura del desencanto)*. Barcelona, Anthropos, 1997 (Contemporáneos, 48); Valles Calatrava, José, *La novela criminal española*. Granada, Servicio de publicaciones de la universidad, 1991 (Crítica literaria, monográfica, 113).

las vísperas de las elecciones municipales. El misterio se resolverá, evidentemente, y se ventilará la maraña de intereses que pueden entrar en efervescencia en torno a la promoción inmobiliaria en una ciudad de provincias a la hora de abrirse una campaña electoral. Pero lo hará, con la debida carga de sorpresa, y de infracción a las pautas canónicas de la novela negra tradicional para que el subtítulo quede justificado.

De hecho, y sin entrar en pormenores, *Nunca conocí un corazón tan solitario* no es tanto una novela policíaca, como una especie de juego lúdico con unas normas genéricas que le permite al escritor poner a prueba una serie de ingredientes – algunos ya evocados anteriormente – que constituyen, para así decirlo, su caja de herramientas.

El más llamativo de ellos es la fuerte dimensión intertextual que caracteriza la escritura de Alfons Cervera. Su novela (casi) policíaca se puede considerar a primera lectura como el hipertexto de la obra maestra en el género de Manuel Vázquez Montalbán, evidente gesto de homenaje que encuentra una expresión literal a propósito de las obsesiones de la víctima:

En ese punto recordaba la impresión que le produjo hacía tres o cuatro años, la lectura de *Los mares del sur*, de Manuel Vázquez Montalbán. Fue una impresión dolorosa y a partir de ahí, de aquel caso tan hermoso, casi onírico, metafórico decían, de Pepe Carvalho, la imagen de su cuerpo destrozado en un lugar inmundado le aterraba (*Nunca conocí*, p. 12).

Por donde se ve que el adverbio del subtítulo, «casi», es de hecho un indicio que remite al famoso «más o menos» utilizado por Manuel Vázquez Montalbán para definir como policíaca su prosa genérica, y que provoca tanta amargura en su personaje a la hora de los ajustes de cuenta⁴.

La saturación intertextual se expresa por otra parte en varias ocasiones, de las que sólo quisiera enfatizar la vinculada con el cine. Hay que leer el prólogo de *Nunca conocí un corazón tan solitario*

⁴ Dice Carvalho en *Antes de que el milenio nos separe*: «Soy un personaje literario. Mejor dicho, subliterario, porque protagonizo novelas más o menos policíacas. Digo más o menos policíacas porque así las califica el autor, al que en el fondo no le gusta que le consideren un novelista policíaco. Más... o menos policíaco.» Barcelona, Planeta, 1997 (Carvalho 25 años), p.9.

como una declaración de principios, casi una propuesta poética, expresada en una serie de menciones o referencias hechas a propósito del personaje víctima:

- «Para Pedro Luis, la follada más mágica fue la de James Cagney en *Los violentos años 20*» (*Corazón*, p. 11)

- «[...] tampoco estaría mal acabar como Belmondo en *A bout de souffle*» (ibid.)

- «¡Como James Cagney en la nieve después de fundirse al Bogey!» (*Corazón*, p. 12)

- «[...] una imagen calcada, con todo lujo de detalles, de la famosa *Gilda* en la que Glenn Ford le suelta el elegante revés a Rita Hayworth.» (*Corazón*, p. 13).

Hay más alusiones o menciones, pero éstas, con su fuerte concentración, bastan para mostrar que, de manera todavía más pregnante que en *Fragmentos de abril*, la cultura cinematográfica impregna la escritura cerveriana a mediados de los ochenta. Más allá de un mero juego de abismación con respecto al protagonista, maniático de la filmación de sus propias actuaciones, la referencia cinematográfica desempeña, de la misma forma que anteriormente, un verdadero papel narrativo, por cuanto se sustituye con el beneficio de la economía emisora y de la complicidad receptora a tipo textual de la descripción. De hecho, y este comentario vale para el conjunto de su obra, la prosa de Alfons Cervera es muy evocadora pero muy poco descriptiva.

Otra faceta de la escritura cerveriana que me parece puesta a prueba en *Nunca conocí un corazón tan solitario* es la que concierne la instancia narrativa. La enunciación opera en un modo que se podría calificar de lírico. La voz es impersonal, extra y heterodiegética según la conocida terminología de Gérard Genette, y se expresa desde una perspectiva que oscila entre la ausencia de focalización, rasgo típico del relato clásico, y una focalización interna, que permite adoptar la visión del protagonista investigador. De ahí una narración a la vez inmediata y subjetiva. Inmediata porque recurre mayoritariamente al tiempo presente, como si el

narrador estuviera presenciando en directo los acontecimientos que refiere. Y subjetiva porque el relato deja mucho espacio a momentos de discurso, en el sentido que Benveniste da a la palabra, es decir en los que el tiempo presente ya no es puramente factual y escénico – «La pausa es aprovechada por Clara para ir al servicio.» (*Nunca conocí*, p. 96) – sino que se vuelve reflexivo y gnómico: «A veces ocurre que los deseos no pasan del simple chispazo de una voluntariosa redención universal [...]» (*Nunca conocí*, p. 17). Hasta el punto de que los momentos de discurso le sirven al narrador para emitir consideraciones autoreflexivas sobre su propia escritura: «El miedo, a veces, sirve para usarlo como recurso literario al introducirlo en un sentido figurado dentro del discurso.» (*Nunca conocí*, p. 60). Es decir que, en varias ocasiones, el narrador ostenta una presencia tan fuerte que, de hecho, parece ser no sólo el testigo sino casi un actor de los hechos, disputando el nivel protagonístico a los personajes.

La tonalidad narrativa de esta novela se caracteriza por una especie de júbilo, que dibuja los contornos de una figura de narrador demiurgo absoluto al mismo tiempo que dotado de una conciencia metanarrativa, como si fuera una hipostasis del autor. Para el escritor, la tensión referencial de la novela no excluye, antes al contrario, favorece una efervescencia de la función enunciativa, hasta el punto de que no creo arriesgado hablar de una enunciación afectiva. Y no sé hasta qué punto puede ser arriesgado adelantar que existe una relación directa entre esta afectividad, interpretada como marca de la presencia hipostática del autor, y el hecho de que la novela sea (casi) policíaca, es decir que proponga o asuma una investigación sobre un segmento de la realidad. De hecho, lo que parece sugerir esta proximidad, es que la realidad no se da de forma inmediata, que hace falta que alguien emprenda un trabajo, una encuesta, para desvelarla – la *alezeia* clásica tan cultivada por Manuel Vázquez Montalbán – y que le corresponde al dueño de la palabra – es lo que es cualquier escritor – asumir dicha tarea.

Obviamente, Alfons Cervera está ensayando en *Nunca conocí un corazón tan solitario* la labor de quitarle los velos a la diosa de la realidad que, de forma marcada por la memoria y por la historia, adoptará como cometido ético a partir de *El color del crepúsculo*⁵.

⁵ Es de subrayar que el escritor también adopta la versión genérica del cometido investigador en dos novelas publicadas después de la trilogía de la memoria, *La*

Antes de llegar a la serie sobre la memoria, Alfons Cervera publica dos títulos, *El domador de leones* (1989) y *Nos veremos en París, seguramente* (1993) de los que quizá se pueda decir que le aportan al escritor los últimos ingredientes que en adelante compondrán su hoja de estilo.

El domador de leones retoma los hilos temáticos de los primeros textos para esbozar el retrato de un hombre devorado por el sentimiento amoroso, hasta el punto de poner en peligro su equilibrio mental y su propia vida. Hans M., el protagonista, un hombre ya maduro, pierde su empleo en el circo que lo empleaba como domador de leones. Esta pérdida significa también el final de la relación harmoniosa y consoladora que tenía con una joven equilibrista, y el principio de una errancia por el mundo de la realidad y de los recuerdos. La realidad se llama la Ciudad Desconocida, y es la antítesis del mundo de fantasía y equilibrio que era el circo; éste en el fondo funciona como metáfora de lo que pudo haber sido y no fue, imagen del mundo tal como debería ser. Hans se siente un poco como debió de sentirse Adán cuando fue expulsado del paraíso. Ahora, tiene que enfrentarse con un universo en el que hasta el amor no trae consuelo, por culpa de sus conocidos y opacos vínculos con la muerte:

Y se ha metido en el cuerpo de la mujer hasta perderse como se pierde siempre por los laberintos oscuros de la muerte (*Domador*, p. 29)⁶.

De ahí tal vez la tendencia a refugiarse en la memoria, de manera compulsiva, como si el pasado sólo estuviera hecho de recuerdos

risa del idiota (2000) y *El hombre muerto* (2002), versión castellana de *L'home mort* editado en 2001. *La risa del idiota* cuenta un asesinato cometido por amor, por un amor llevado a las últimas consecuencias de la locura y del horror. Esta temática justifica la narración-pesquisa que viene a ser la novela, capaz de dar cuenta de la estancia en el infierno que, como lo sugiere su título, se toma de «Une saison en enfer» de Rimbaud. *El hombre muerto* también sigue la senda de la narración investigadora, en la medida en que el núcleo anecdótico de la novela es el descubrimiento del cadáver de un hombre, caso que sólo quedará resuelto para el lector atento, y quizá para un curioso personaje de perro errante y perspicaz, lejano avatar cervantino,

⁶ El propio personaje también lo declara explícitamente a su amante: «Siempre que hago el amor, Lena. Siempre que hago el amor pienso en la muerte. Creo que son inseparables.» (*Domador*, p. 23)

gratos. O más probablemente porque, como lo afirma el protagonista: «[...] el recuerdo es una especie de inmortalidad» (*Domador*, p. 49). Y el itinerario, espacial y vital, de Hans se convierte en una lucha contra la muerte, contra el miedo, contra la soledad, una errancia a través de los túneles de la angustia y el olvido, de los que los túneles del sexo sólo son una réplica fisiológica. En definitiva, la existencia de Hans es una batalla épica contra el sentimiento de no existir: «La imagen de Hans no se refleja en el cristal. Es como si fuera un vampiro.» (*Domador*, p. 26). Pero no hay victoria ni escapatoria posibles, porque la soledad del individuo es inmensa, su necesidad de consuelo imposible de saciar, y que cualquiera que sea el cuerpo con el que se encuentra, al final «no hay tanta distancia entre el amor último y el vacío» (*Domador*, p. 130). Incluso si, como lo sugiere el texto al cerrarse sobre la desaparición de Hans, cabe la hipótesis de que «todo habrá sido una más de tus ficciones.» (*Ibid.*).

Curiosamente, Hans M. reaparece como personaje secundario en *Nos veremos en París, seguramente*, novela en la que desempeña un papel de amante fugitivo, quien sabe si real o imaginario. La dificultad de distinguir entre realidad y ficción, o más precisamente entre el universo de los recuerdos y el de los sueños preside en efecto el territorio narrativo, o moral, de la última etapa novelesca que efectúa Alfons Cervera, en 1993, antes de la invención de *Los Yesares*. La vincula con las anteriores la concepción del universo sentimental que denota el subtítulo: *Una novela de amor y muerte*. También la hermanan el recurso a varios procedimientos que, como vimos, constituyen paulatinamente la marca de fábrica del escritor valenciano: el rechazo de la narración lineal, la pregnancia del pasado, la focalización sobre la actividad memorística, la elección de personajes desengañados y desarraigados en su propio territorio afectivo. La distingue una elaboración mucho más compleja, un poco como si al iniciarse los años noventa, las dotes de escritor de Alfons Cervera alcanzaran una espléndida madurez. De hecho, la novela se mereció un comentario que ponía énfasis en su lograda condición literaria: «Como literatura y nada más (ni menos) que literatura se ofrece este breve volumen. El texto lo es todo.», decía Luis de la

Peña⁷. Y en su propia reseña, hacía hincapie Ángel Basanta en el hecho de que la novela: «exhibe, como fundamental orientación, la exclusiva realidad de su propia literatura⁸».

En el marco de una estructura que resulta familiar, con secuencias breves repartidas por partes que se hacen eco, y con una saturación intertextual impresionante, la novela juega con una trama al parecer minimalista. Pero no lo es tanto, en la medida en que los ingredientes se desarrollan de manera sistemática por partida doble, como si cada acontecimiento tuviera su equivalente en un espejo carrolliano: dos muertes violentas, un crimen y una defunción inexplicable, quizá dos visiones del mismo evento; dos interpretaciones de los acontecimientos, una racional que corresponde a la investigación policíaca, y otra subjetiva, producida por el testigo involuntario; dos historias de amor, en las que quizá se crucen o se vuelvan a encontrar las parejas; dos retratos de mujeres, contruidos de manera paralela hasta confundirse en uno solo. El escenario es París, apenas se sugieren por detalles borrosos, «las *vedettes* que salen del Pont Neuf», «las cúpulas del Louvre» (*Nos veremos*, p. 15), pero no importa porque «los abismos insondables de las noches francesas eran más oscuros que aquel poema de Borges» (*Nos veremos*, p. 55). De la misma manera, la realidad es de trazos tan desvanecidos y confusos que se confunde con el sueño, hasta el punto de que ya no existe como tal sino como quimera, o fantasía, o recuerdo que de ella se pueda elaborar. El credo que acaba de asentar *Nos veremos en París, seguramente*, es el que encabeza *Maquis*: «Esto es una novela. Otra cosa, quizá, la memoria que inspira los hechos narrados en sus páginas» (*Maquis*, p. 7). Credo que está perfectamente formulado en un comentario de Ángel Basanta: «Dicho en otras palabras, la experiencia no se actualiza tal como se ha desarrollado, sino del modo cómo recordamos haberla vivido⁹.»

De ahí, para traducir semejante fragilidad referencial, para dar cuenta de la naturaleza inestable de lo que es fruto a la vez de la imaginación, del sueño y de la memoria, la permanencia de rasgos formales que hacen de la prosa cerveteriana un inconfundible

⁷ «Apuesta formal», *El País, Babelia*, 11 de diciembre de 1993.

⁸ «Nos veremos en París, seguramente», *ABC literario*, sin fecha.

⁹ *Ibidem*.

laboratorio. Fragmentarismo, elipsis, perspectivismo, sugestión, polifonía, dislocación temporal, por no hablar de una frase de extraordinaria agilidad y poder evocador, son algunos de los procedimientos ensayados y perfeccionados a lo largo de la primera etapa de novelista de Alfons Cervera. De este fructífero laboratorio salen de alguna manera las novelas de la memoria que, obviamente, y si bien en palabras del propio escritor añaden el *qué* contar al *cómo* contar, heredan de este periodo experimentalista los rasgos de su perfección formal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Primaria

- CERVERA, Alfons, *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Barcelona, Montesinos, 1984.
- , *Fragmentos de abril*, Valencia, Víctor Orensa, 1985.
- , *La ciudad oscura*, Valencia, Víctor Orensa, 1987.
- , *Nunca conocí un corazón tan solitario*, Madrid, Libertarias, 1987.
- , *El domador de leones*, Barcelona, Montesinos, 1989.
- , *Nos veremos en París, seguramente*, Barcelona, Montesinos, 1993.
- , *El color del crepúsculo*, Barcelona, Montesinos, 1995.
- , *La risa del idiota*, Barcelona, Montesinos, 2000.
- , *L'homme mort*, Valencia, Ed. 3 i 4, 2001 (Premio de novela Ciudad de Elx 2001).
- , *El hombre muerto*, Barcelona, Montesinos, 2002 (versión en castellano de la novela anterior, traducida por el autor).

Secundaria

- BASANTA, Ángel, «Nos veremos en París, seguramente», *ABC literario*, sin fecha.
- COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Antropos, 1994 (Biblioteca A, artes-literatura, 9).
- DE LA PEÑA, Luis, «Apuesta formal», *El País, Babelia*, 11 de diciembre de 1993.
- RESINA, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina (La novela criminal en la cultura del desencanto)*, Barcelona, Anthropos, 1997 (Contemporáneos, 48)

VALLES CALATRAVA, José, *La novela criminal española*, Granada, Servicio de publicaciones de la universidad, 1991 (Crítica literaria, monográfica, 113).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Antes de que el milenio nos separe*, Barcelona, Planeta, 1997 (Carvalho 25 años).

--, *La palabra libre en la ciudad libre*, Barcelona, GEDISA, 1979.