

Las imágenes del espacio íntimo en el ciclo familiar de Alfons Cervera

MARINA LESOUEF

ReSO - Université Paul-Valéry

Resumen: La trilogía familiar de Alfons Cervera, compuesta por *Esas vidas* (2009), *Otro mundo* (2016) y *Claudio, mira* (2020), supone una vuelta de tuerca hacia una memoria más autobiográfica e íntima. A la fragmentación temporal de las novelas anteriores se suma la variación y la repetición de unos mismos acontecimientos decantados por el tiempo y tamizados por la escritura. Este artículo pretende revelar cómo las imágenes de un espacio íntimo llegan a sustituir las carencias de la memoria personal y colectiva para ajustar cuentas con el pasado.

Las sensaciones transmitidas, desde el sillón como metáfora del *insilio*, lo familiar y lo extraño del horno hasta el solar del Cine Musical, responden a la necesidad de crear lugares de memoria para llenar los huecos de una identidad incompleta o maltratada. Es a través de la descripción de estos lugares que estas últimas novelas vuelven a conectar con las del ciclo de la memoria de Alfons Cervera, reunidas en *Las voces fugitivas* (2013).

Palabras clave: espacio - intimidad - insilio – franquismo – Alfons Cervera

Résumé : La trilogie familiale d'Alfons Cervera, composée de *Esas vidas* (2009), *Otro mundo* (2016) et *Claudio, mira* (2020), constituent un tournant vers une mémoire plus autobiographique et intime. À la fragmentation temporelle des romans précédents, s'ajoute la variation et la répétition des mêmes événements décantés par le temps et passés au crible de l'écriture. Cet article vise à révéler comment les images d'un espace intime viennent se substituer aux lacunes de la mémoire personnelle et collective pour régler des comptes avec le passé.

Les sensations véhiculées par les images du fauteuil, métaphore de l'*insil*, du four, lieu du familier et de l'étrange, et du terrain vague répondent au besoin de créer des lieux de mémoire pour combler les lacunes d'une identité incomplète ou malmenée. C'est par la description de ces lieux que ces derniers romans renouent avec ceux du cycle de la mémoire d'Alfons Cervera, réunis dans *Las voces fugitivas* (2013).

Mots-clés : espace - intimité – exil intérieur – franquisme – Alfons Cervera

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Lesouef, Marina, «Las imágenes del espacio íntimo en el ciclo familiar de Alfons Cervera», p. 18-36, in SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°5 – Alfons Cervera, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Mars 2022. <http://narrativaplus.org/Narraplus5/Las-imagenes-del-espacio-intimo-en-el-ciclo-familiar-de-Afons-Cervera-LESOUEF.pdf>

Con la publicación de *Esas vidas* (2009) Alfons Cervera estrena una trilogía de corte autobiográfico, completada por *Otro mundo* (2016) y *Claudio, mira* (2020), en las que el foco se desplaza desde su madre hacia su padre y por último su hermano, con el que aún convive en la casa familiar de Gestalgar. En cada una de estas novelas, el narrador Alfons se enfrenta a los silencios de los miembros de su familia, colmados por discursos relatados imaginarios o una narración retrospectiva que lo lleva a situarse por encima de su propia existencia para hacer una especie de balance. La necesidad de escribir unas novelas desde un punto de vista único y personal nace del descubrimiento de unos archivos privados en los que se menciona la sentencia de un tribunal franquista contra su padre, Claudio, cuando éste solo tenía veintitrés años. El silencio en torno a esta condena y al fallecimiento de sus padres provoca una serie de preguntas a las que pretende contestar mediante una escritura que alterna entre ilusión y desengaño.

A la fragmentación temporal de las novelas anteriores se suma la variación y la repetición de unos mismos acontecimientos decantados por el tiempo y tamizados por la literatura mediante la metáfora y la hipérbole. Estos acontecimientos serán interpretados de forma diferente a lo largo de la narración, en un intento de recomponer una identidad incompleta. Para Georges Gusdorf, cuyo trabajo sobre las escrituras del yo es ineludible, este posicionamiento revelaría las facultades de la memoria que permiten al ser humano reproducir su propio destino y el tiempo perdido en una segunda lectura¹.

Si bien parece que ningún personaje logra encontrar un punto de anclaje cronológico preciso, el anclaje espacial sustituye esta carencia en la estructuración de la narración. Se teje así una relación de interdependencia entre espacio, tiempo narrativo y personajes, en la que el “espacio vivido²” participa en la codificación de los recuerdos del mismo modo que el tiempo y las emociones. Para Alfons, volver a un lugar o acordarse de él, lo lleva a un pasado que permanece suspendido en el recodo de un callejón de Los Yesares, proyección autoficcional de Gestalgar. Las descripciones se liberan

¹ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 11.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981, p. 17.

de las limitaciones topográficas³ para ceñirse a un “efecto de realidad⁴” que toma prestado tanto de la narrativa de ficción como de la histórica, y así reivindicar un “territorio moral”:

Mes romans naissent à partir d’un territoire moral qui est le lieu où je suis né, la maison où je continue de vivre tant d’années après, les personnages qui, avant de devenir des êtres de fiction, ont été et sont mes amis de toute la vie⁵.

Estos lugares aparentemente nimios están provistos de imágenes en las que cada personaje proyecta sus recuerdos, valores y experiencias. Así los sillones, la casa, el horno familiar y el Cine Musical, no solo constituyen las imágenes del espacio íntimo que comparte una misma familia, sino que por su fuerte carga metafórica y simbólica adquieren una función identitaria colectiva.

LOS SILLONES: METÁFORAS DEL INSILIO

Sea cual sea su condición, el apotegma del franquismo, “todo atado y bien atado”, condenó a millares de sus oponentes a la invisibilidad. La huida real o simbólica de una generación a la que la dictadura no había dejado espacio (*E.V.*⁶, p. 140) también pudo adoptar la forma de un exilio interior o insilio, en el que reinan la soledad, el aburrimiento, la melancolía, el asco y la incomunicación⁷. Este exilio hacia el interior supone para el sujeto un triple desarraigo: de sí mismo, de los demás y del mundo, quedándose entonces con la opción de vivir fuera del mundo o contra él. El universo conocido y tranquilizador se derrumba y de entre sus ruinas surge “otro mundo” donde reinan la arbitrariedad, la injusticia y la imprevisibilidad.

A este miedo a lo desconocido, propio de la angustia, se añade la frustración de los deseos rotos, que propicia una forma de melancolía. La condena de Claudio por un tribunal militar franquista, luego conmutada por arresto domiciliario, puso fin a su carrera teatral y desencadenó una errancia familiar por los pueblos de la

³ “los sitios de la novela existen, pero [el autor] los pone donde le da la gana” (*C.M.*, p. 111).

⁴ Roland Barthes, *Communications*, nº11, marzo 1968, p. 84-89.

⁵ Alfons Cervera, *Les chemins du retour*, Lille, La Contre Allée, 2015, p. 12.

⁶ Para señalar páginas, *Esas vidas* aparecerá bajo la forma *E.V.*

⁷ Roland Jaccard, *L’exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, PUF, 1975, p. 98.

Serranía valenciana. La itinerancia y el exilio interior están, pues, naturalmente en el centro de la investigación de Alfons Cervera en estas novelas familiares. En un primer momento, los archivos le permiten reconstruir el periplo de su familia, y entender de forma retroactiva por qué sus padres abandonaron el pueblo de Los Yesares para instalarse en una lechería de Valencia. Las fechas, 1940-1952, completan tanto las respuestas evasivas de su madre, “tu padre, que era un culo de mal asiento”, “habérselo preguntado a tu padre” (*E.V.*, p. 141) como las de su padre: “Mi padre siempre contestaba eso cuando yo le preguntaba algo. Nada” (*E.V.*, p. 142). Claudio nunca compartiría las motivaciones de su exilio interior, ni dejaría ninguna escritura, sea una carta o un diario, que permita descubrirlas después de su muerte. A partir de ahí, su hijo sólo se las puede imaginar a través de una serie de hipótesis, a cargo de un dúo gramatical yo - tú que estructura la narración. La sentencia dictada por el tribunal militar estuvo circunscrita en el tiempo, pero el implacable control ejercido por la dictadura condenó al padre a una desterritorialización del yo a perpetuidad. Este repliegue dio lugar a una inmovilidad cuya metáfora más evidente es el reloj de bolsillo de Claudio que indica siempre la misma hora (*C.M.*⁸, p. 116).

En realidad, todos los miembros de la estirpe de Claudios - abuelo, padre y hermano - parecen vivir dentro de sí mismos, hasta erigir una especie de “parche oscuro” o de “malla” entre ellos y el mundo. Para Alfons, su padre “se perdió dentro de él mismo” (*C.M.*, p. 14), mientras que para su hermano parece que “vivir por dentro es su manera de estar en el mundo” (*C.M.*, p. 18). Esta forma de abulia crea una distorsión del tiempo escenificada por objetos familiares como las sillas y los sillones. Estos objetos van más allá de su valor cotidiano y funcional para convertirse en signos, en el sentido de que dan cuenta de una idea, en este caso, la del insilio, que afecta tanto la dimensión espacial como la temporal.

A la muerte de su hijo Miguel, el abuelo Claudio se queda inmóvil durante años en un sillón frente a la casa, cual “estatua clavada en el suelo” (*E.V.*, p. 75), al igual que Félix, el abuelo de Sunta en *Las voces fugitivas* (2013) y *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018). Cuando el recuerdo del padre Claudio se dirige hacia el banco del Paseo de los Chopos, los sillones que antes se

⁸ Para señalar páginas, *Claudio, mira* aparecerá bajo la forma *C.M.*

asociaban a las cenas familiares (*C.M.*, p. 30) se convertirán en el verdadero “hogar” (*O.M.*⁹, p. 69) de la madre de Alfons, Antonia, permaneciendo ella más de año y medio postrada en un sillón que es comparado con un laberinto sin salida (*E.V.*, p. 14). Por último, el hermano Claudio a menudo se representa en su sillón en la planta baja de la casa o en su hamaca, con un puro en la boca y una revista de cine en la mano, sea cual sea la estación del año. Estas secuencias descriptivas están marcadas por la lentitud de unos cuerpos asociados a unas tortugas, un canario moribundo en su jaula e incluso la loza de la panadería (*O.M.*, p. 43). Todos estos comparativos refuerzan el aspecto estático y hasta mineral de unos personajes regidos por un tiempo no lineal en el que: “[...] ya no hay futuro, sino modos de supervivencia en los que reina la desconfianza ante otra catástrofe siempre presente¹⁰”. Atrapados en una “niebla silenciosa¹¹”, se encuentran excluidos de un tiempo abierto a la inocencia (*C.M.*, p. 23) y el que les queda es sólo la medida de lo que no sucederá o la conciencia de una carencia.

LA CASA Y EL HORNO: LO FAMILIAR Y LO EXTRAÑO

En todas sus novelas desde *Fragmentos de abril* (1985), que comienza con una descripción de la casa, desde la puerta del dormitorio hasta la cocina y el frigorífico, Alfons Cervera ha establecido una íntima relación entre los lugares y las personas que los habitan: “Los lugares son la gente que los habita [...]. El alma de

⁹ Para señalar páginas, *Otro mundo* aparecerá bajo la forma *O.M.*

¹⁰ Robert Neuburger, “Traumatisme individuel et traumatisme familial”, en Roland Coutanceau, Rachid Bennegadi (dirs.), *Souffrances familiales et résilience, Filiation, couple et parentalité*, Paris, Dunod, 2015, p. 11.

Esta misma percepción del tiempo fue establecida con respecto a los supervivientes del Holocausto por el psiquiatra Dori Laub, deportado él mismo al campo de concentración de Transnistria, en Rumanía: “Aunque real, el acontecimiento traumático tuvo lugar fuera de los parámetros de la realidad ‘normal’, como la causalidad, la secuencia, el lugar y el tiempo. El trauma es, pues, un acontecimiento que no tiene principio ni fin, ni antes, ni durante, ni después. [...] Los supervivientes de los traumas no viven con los recuerdos del pasado, sino con un acontecimiento que no pudo y no tuvo fin, que no tiene fin, ... y que, por tanto, ... continúa en el presente”, véase “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening”, en S. Felman, D. Laub (dir.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 69.

¹¹ Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], Paris, Gallimard, 1986.

la tierra se construye con la de sus pobladores¹²”. Este pacto de lectura se reitera en su última novela *Claudio, mira* (p. 96) y se disecciona en el ensayo *Les chemins du retour* (2015), en el que Alfons Cervera hace de la casa el corazón metafórico de sus novelas. En este ensayo, ilustrado con sus propias fotografías y publicado directamente en francés por la editorial La Contre Allée, los lugares descritos son los que aparecen en su obra: el bar La Agrícola, Los Yesares, la cueva del antiguo Royopellejas, el cementerio civil, La Andenia, la cabeza de Napoleón, el cine Musical y la casa. A estos lugares se añade un último capítulo dedicado a los personajes, demostrando la estricta equivalencia entre estas dos categorías.

A la hora de la cena, los dos protagonistas de *Claudio, mira*, Alfons y Claudio, inmóviles y mudos, acaban transformados metafóricamente en muebles, mientras que en *Esas vidas* la casa de la calle Larga sufre una larga metamorfosis durante la agonía de Antonia. La muerte se apodera de la casa (p. 82) al mismo ritmo que se inmiscuye en el cuerpo de la madre: la piel se vuelve tan blanca como las paredes (p. 102) y la casa conserva rastros de la ausencia de Antonia, como unas manchas en un sillón (p. 111). Ya sea oscura, amarillenta por el tiempo o negra durante el episodio del corte de luz (*O.M.*, p. 121), el motivo de la mancha es, sin duda, el más recurrente y significativo de las novelas personales de Alfons Cervera, pues designa tanto la casa como los cuerpos y la propia existencia de los personajes, marcados por una mancha imprecisa. La relación mimética que se establece entre la casa y quienes la habitan explica que Alfons Cervera, siendo tan parco en las descripciones de los personajes, pueda dedicar una página entera a la de un azucarero en *Claudio, mira*. Como el cuenco de afeitar del padre en *Patrimonio: una historia verdadera* (1991) de Philip Roth, este azucarero es el último testigo y el guardián de la historia familiar. Entre las “verdaderas joyas de la casa”, expresión que se repite dos veces, también están el reloj de bolsillo del padre y la despensa. Es más, en *Esas vidas* el sinfín de objetos familiares contenidos en armarios, cajas, un baúl o una vieja cómoda, son en definitiva “el alma de la casa” (p. 37), hasta el punto de que “vaciar

¹² Alfons Cervera (coord.), *Burjassot, la ciudad de los silos*, Burjassot, Bromera, 2009, p. 9.

las casas es dejarlas sin alma” (p. 36). La casa familiar se convierte poco a poco en una especie de muñeca rusa, en la que cada objeto, como el armario (p. 103), contiene su propio mundo. Sin embargo, cuando su madre muere, Alfons se dedica a vaciar su habitación con la ayuda de su amigo David Catarro, llenando grandes bolsas con todas las cosas inútiles (p. 34) y anticuadas (p. 37).

Este aparente desapego podría explicarse por una infancia marcada por sucesivas mudanzas. La novela *Claudio, mira* es la que ofrece la reconstrucción más completa de un itinerario familiar mencionado en las novelas anteriores. La primera casa fue la casa decimonónica de la calle Larga, que originalmente perteneció a los bisabuelos maternos, cuyas iniciales están grabadas en la despensa. A la edad de cuatro o cinco años, Alfons se trasladó con su hermano y sus padres a Valencia, en la planta baja de una lechería situada en la calle Borrull, próxima a las Torres de Quart, entre edificios en construcción. La familia vivió unos años en Vilamarxant 13, donde Alfons volvería cuarenta años después para comprobar que: “Sigues estando en la plaza. La fachada es la misma, con ese estucado gris oscuro de grano suave” (*O.M.*, p. 66). Después de vagar por los pueblos de la comarca de Los Serranos, finalmente la familia regresaría al pueblo imaginario de Los Yesares (*O.M.*, p. 127). Se quedarían en una casa de la calle Barranco, convertida en Casa de Cultura (*C.M.*, p. 128), y en la calle Cabedos, junto al cuartel: “Vivíamos en una casa de las cuatro esquinas, con el balcón abierto a la calle que subía de la iglesia” (*C.M.*, p. 31). En un movimiento circular que ilustra su arraigo, Alfons vuelve finalmente a la casa de la calle Larga, dividida verticalmente en tres plantas, cada una ocupada por un miembro de la familia: la madre en la parte baja, el hermano Claudio en la primera y Alfons en la segunda (*C.M.*, p. 52).

¹³ A los once años Alfons Cervera vivió en la lechería de la calle del San Miguel de Llíria, capital de la comarca del Campo de Túria. Aunque este pueblo no se llegue a mencionar en sus novelas, sí le dedica una columna en el diario *Levante El Mercantil Valenciano*, para recordar sus años de bachillerato, su profesor Manuel Miguel y su gran amigo Manolo Civera, anterior alcalde socialista de Llíria: “ese pueblo en el que viví años fundamentales de mi vida, en el que soy feliz los ratos que paso con la misma cuadrilla de entonces, las calles terrosas, las revueltas estrechas de la Sang, las canciones y los libros que nunca se irán de mi memoria. Las ausencias”, en “Llíria”, *Levante El Mercantil Valenciano*, 4 de julio de 2021.

La mayoría de estas casas compartían espacio con el horno, y de esta coexistencia nacen unas experiencias próximas al *unheimliche* tal y como lo describió Sigmund Freud en su ensayo *Das Unheimliche* (1919). En las tres novelas estas experiencias hacen coincidir lo familiar y conocido con lo extraño, que nace de la violencia arbitraria y lo inexplicable. Espacio a priori tranquilizador, como el suave sonido del cilindro de la máquina de pan, el horno se convierte en terrorífico, como el día en que el padre se cortó una falange del pulgar en esa misma máquina, cuando Alfons tenía cuatro o cinco años: “chaf, y la masa de pan candeal se llenó de carne y sangre” (*O.M.*, p. 17).

El espacio oscuro y casi subterráneo que ocupa el horno cristaliza los miedos de la infancia, como el sótano cristaliza los del inconsciente colectivo para Carl Gustav Jung. La metáfora del horno como proyección del inconsciente es tanto más evidente cuanto que los tres protagonistas, el padre Claudio y sus dos hijos Claudio y Alfons, acuden de noche, apenas despiertos, casi sonámbulos. El cansancio y el miedo a la oscuridad los reducen a unos esqueletos (*C.M.*, p. 15), mientras que la masa de pan hinchada se compara con la piel “picada” por las abejas cerca del viejo lavadero (*O.M.*, p. 86).

Las descripciones del trabajo en la panadería son probablemente las más íntimas que nos ofrece el propio autor en su ciclo personal. Trabajó durante más de veinte años en la panadería familiar y cada noche su padre lo despertaba para preparar la masa. Estas experiencias e imágenes quedaron grabadas en la retina del narrador, que reduce su descripción a detalles significativos, objetos familiares y gestos repetitivos: la copa de brandy del padre, la ceniza negra de la loza, los palillos alineados en el expositor. El relato de estos recuerdos da lugar a pasajes fantásticos, cuando la percepción del narrador adormecido oscila entre la realidad y la fantasía: “éramos dos sombras borrachas que se movían sin anclaje en un suelo de arenas movedizas¹⁴”. Los dos hermanos se levantaban, como personajes de cómic, agentes del FBI o mosqueteros, para asistir a una representación teatral nocturna de tres actores sonámbulos: “Todo era como un ritual a tus órdenes, como si no hubiera lugar a la improvisación” (*O.M.*, p. 42).

¹⁴ Alfons Cervera, *La noche que los Beatles llegaron a Barcelona*, Barcelona, Piel de Zapa, 2018, p. 25.

Poco a poco, todos los personajes de *Esas vidas* acaban asemejándose a las sombras de las fotografías, o se cuelan en la panadería. En esta novela Antonia habla directamente a las sombras que se dirigen a ella: “que hablaban y me preguntaban sus nombres, como si ellas no lo supieran y yo sí” (p. 20). La casa familiar se llena entonces de fantasmas, al igual que el terreno baldío donde estuvo el Cine Musical de Los Yesares. La habitación de Antonia está llena de voces, “las voces de antes” (p. 111).

Es en *Otro mundo*, la novela centrada en la figura del padre, donde estas descripciones fantasmagóricas adquieren su mayor alcance. Las palabras atribuidas al padre siempre han sido pronunciadas antes del tiempo de la narración, a menudo en la infancia del narrador, pero los múltiples reproches (“tú nunca hablaste de nada”, “me llamaste inútil”), las interjecciones, las preguntas y las advertencias pronunciadas por Alfons se dirigen efectivamente a un padre presente, aunque sea de forma espectral. Si de niño parecía buscar la mirada de su padre, en la narración abundan las negaciones, “no me mires así”, gracias a las cuales el padre se materializa. Esta presencia implícita funciona como objeto e interlocutor del discurso, un tú a través del cual puede existir el yo del narrador autodiegético. Las referencias explícitas a los fantasmas complementan esta presencia espectral implícita. Desde el principio de la novela leemos: “Hay ahora un desfile espectral detrás de los recuerdos” (p. 16). Alfons recuerda una sombra que entraba cada noche en su habitación para despertarlo. Esta presencia, aún no identificada, toma la forma de una mancha o de una serpiente, en un pasaje inquietante cercano a lo fantástico:

Las sombras hablan. Yo no sabía entonces que las sombras podían hablar. [...] Yo no sabía eso, que una mancha como las que hay en las cuevas de la prehistoria podía girar el picaporte, abrir la puerta de madera sin hacer ruido, deslizarse como las culebras de la huerta sobre el suelo de la tierra. (p. 13)

Al principio, el narrador admite su incapacidad para interpretar los hechos, a través de las negaciones “no sé”, “no sabía”, “no recuerdo”. La identidad de esta sombra nocturna sólo se revela al final de la secuencia en forma de pregunta: “por qué la sombra de todas las noches andaba como mi padre y tenía su misma voz” (p. 14). Un acontecimiento memorable de la infancia de Alfons

confirma este parecido, cuando una noche se le apareció un fantasma y su hermano y él huyeron inmediatamente. Aunque al principio pensaron que se trataba de una alucinación, en el tiempo presente de la narración Alfons sospecha que su padre se había escondido bajo una sábana blanca, comparada con las alas de un avión (p. 63):

Y tú entonces sí que me miras. Como si fuera yo el fantasma que se nos apareció en las eras hace muchos inviernos y yo pensaba, aunque nunca te lo dijera, que eras tú escondido en el vuelo de una sábana. (p. 37)

El enigma se resuelve al final de la secuencia, esta vez mediante una frase que roza el absurdo por sus derivaciones yuxtapuestas, a la que se añade una repetición basada en la homografía: “sin saber que yo sé que tú eras el fantasma de las eras aquella noche perdida en el olvido” (p. 38).

En *Claudio, mira*, el hermano sufre el mismo tipo de metamorfosis que el padre. En la decimocuarta secuencia, “Claudio el Vampiro” se transforma en un personaje de una película de terror cuando Alfons descubre por fin el origen de los ruidos nocturnos en la escalera de la casa, ya que es él quien todas las noches lleva la bombona de gas desde la planta baja, donde duerme la madre, hasta la terraza del primer piso, por miedo a una explosión. Esta cosmovisión, en la que fantasmas y vivos conviven hasta fundirse, ya estaba presente en el capítulo “Interior con gatos” de *Nos veremos en París seguramente* (1993):

[...] y la esperaba, él, con la casa llena de fantasmas, con el sueño perdido entre la lluvia y los arañazos del desamor gritando en la memoria.

[...] Y la mujer, que ya ha vivido un siglo desde que abandonó la casa y los fantasmas, va cerrando uno a uno los espejos y abriendo de par en par las ventanas al aire nuevo de la madrugada¹⁵.

Una idea similar aparece en el último capítulo del ensayo *Les chemins du retour* (2015), donde Alfons Cervera compara la creación de personajes con un “lâcher de fantômes”, y se inscribe en una

¹⁵ Alfons Cervera, *Nos veremos en París seguramente*, Barcelona, Montesinos, 1993, p. 133.

investigación crítica más amplia, llevada a cabo por Jacques Derrida o Avery F. Gordon, para quienes la aparición del espectro (*haunting*) marca la intrusión de un pasado traumático en el presente. Como ya lo percibió Georges Gusdorf en los años cuarenta, el juego de la memoria expone un diálogo incesante entre el pasado y el presente, cuya apuesta es la historia de una vida personal¹⁶. Al final:

El universo de estos textos [más fantasmales que testimoniales] funciona como un espacio fantasmagórico ya que son espacios poblados por los desaparecidos del franquismo. Estos “fantasmas” nos recuerdan la deuda histórica que la democracia española aún tiene pendiente¹⁷.

El recuerdo traumático de una noche de tormenta cuando tenía nueve años vuelve de forma obsesiva en los últimos escritos de Alfons Cervera, tanto en sus novelas *Otro mundo*, *Claudio*, *mira*, como en su artículo “El pasado a la carta: la pobre memoria de la dignidad”, publicado en *Yo no voy a olvidar porque los otros quieran* (2017). Como consecuencia de un apagón, la masa del pan se había atascado en la máquina, obligando a Alfons y a su hermano a terminar de amasarla a mano: “Nos asustamos más de eso que de la oscuridad y la tormenta” (*C.M.*, p. 64). A punto de desfallecer, con las manos quemadas y marcadas por la sal y la levadura de la masa (*O.M.*, p. 122), Alfons pidió un descanso. La respuesta del padre que se relata en *Otro mundo* fue una pregunta: “¿Y qué va a comer la gente mañana, mierda?” (*O.M.*, p. 123). Tanto si esta línea es real como si no, la lección es nítida. Es la de la responsabilidad y del compromiso, cueste lo que cueste, con una comunidad para la que su padre trabajaba cada noche en la oscuridad del horno (*O.M.*, p. 54).

Tras años de incompreensión y terror, en el presente de la narración Alfons aprecia plenamente la abnegación de su padre. La insistencia en anclar el idealismo del padre en el espacio concreto de la panadería, escenario de las únicas representaciones teatrales que se permite, tiende a hacer de este lugar una heterotopía que se ha convertido en anacrónica, ya que de esta utopía generacional hoy en día solo queda la indignación y el recuerdo:

¹⁶ Georges Gusdorf, *op. cit.*, 1991, p. 11.

¹⁷ Jorge Ignacio Álvarez Fernández, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 72.

El horno de la familia, que tanto sale en mis novelas, es un edificio que endurecía la masa para el pan candeal que tanto le gustaba al viejo Royopellejas. Ahora sólo quedan dos ventanucos a ras de suelo, como si el horno se hubiera convertido en sórdido tragaluz¹⁸ [...]. (*C.M.*, p. 129)

Las descripciones sensoriales y significativas de la actividad en torno al horno, ofrecen una respuesta parcial e implícita a la pregunta tantas veces repetida en *Otro mundo*: “Y la revolución, padre, ¿qué nos queda a ti y a mí de tu vieja revolución [...]? ¿Qué nos queda?” (p. 139). La más explícita nos llega sin duda de la mano de otro escritor y periodista valenciano, Manuel Vicent: “Quedan los jóvenes airados y su utopía. [...] Buscad un buen panadero. De una casa honrada puede surgir de nuevo una gran nación¹⁹”.

LA DESTRUCCIÓN DEL CINE MUSICAL: SÍMBOLO GENERACIONAL

En la obra de Alfons Cervera, la imagen del solar es la que simboliza el ocaso de una forma de vida y de una comunidad ancladas en un territorio desfigurado. Si el cine ocupaba un lugar esencial en el paisaje de su infancia es porque, después de la radio, era uno de los únicos espacios de evasión y contacto con un mundo lejano. De hecho, en la España de los años cincuenta, los televisores no solo eran objetos de lujo, sino que los primeros programas llegaban únicamente a Madrid, luego a Zaragoza y a Barcelona, a razón de tres horas diarias. En las capitales, la gente iba a ver la televisión en casa del vecino, en un bar o a través de los escaparates de los grandes almacenes. El cine se celebraba en diversos espacios, desde grandes salas en centros urbanos hasta solares privados donde se disponían sillas plegables. El de Gestalgar colindaba con un huerto, separado por un muro que bajaba del castillo. Estaba situado en la calle de la Acequia, esquina con el Camino del Puente y fue destruido en 2009. Transformado en Cine Musical en su obra, Alfons Cervera le dedica un capítulo en *Les chemins du retour*.

¹⁸ Una descripción idéntica del horno de Manuel se ofrece en *La noche que los Beatles llegaron a Barcelona*: “ahora hay dos ventanucos a ras de suelo”, Alfons Cervera, *op. cit.*, 2018, p. 94.

¹⁹ Manuel Vicent, *Radical libre*, Madrid, Círculo de Tiza, 2014, p. 104.

C'était un édifice marron, ou peut-être gris foncé, aux murs pleins de lézardes [...] avec trois ou quatre fenestrons pour que l'on ne cuise pas de chaleur en été. L'intérieur, je me le rappelle ainsi : les rideaux noirs, le poulailler avec les longs bancs de bois. (p. 67)

El Cine Musical también servía de escenario para una orquesta que tocaba pasodobles en verano y para las representaciones de *La vida es sueño*, *Genoveva Brabante* o *Don Juan Tenorio*, que el padre de Alfons dirigía cada año el Día de Todos los Santos, tal y como lo menciona el personaje de Sunta en *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012).

Pero al igual que los personajes y los hornos, del Cine Musical solo queda una mancha²⁰, una ruina, o una cicatriz a merced de las excavadoras:

El Cine Musical es ahora una ruina llena de hierbas podridas y pájaros muertos. Una valla de hierros oxidados, las paredes llenas de raspaduras provocadas por las excavadoras, el pequeño escenario enterrado obscenamente bajo los cascotes. No sé por qué esa ruina, tanta mugre donde siempre hubo aquella feliz algarabía de la infancia. No sé por qué esa ruina²¹.

En respuesta a esta insistente interrogación, los narradores de *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* y *Todo lejos* (2014) hacen de este espacio fantasmal el símbolo de un arte vaciado de sus "tripas", destruido por un enemigo al que sólo se refieren en tercera persona del plural: "Ya no existe el Cine Musical. Lo hundieron sobre las aguas de la acequia y se fueron con la corriente las vidas de tanta gente y los recuerdos" (*O.M.*, p. 131). Los fantasmas de los personajes que allí se interpretaron permanecen atrapados en este lugar, que funciona como cronotopo del vacío en toda la obra de Alfons Cervera, y reactualiza constantemente la muerte de su padre²², estrechamente asociada a este lugar mitificado.

²⁰ Este mismo término es el que más se relaciona con el Cine Musical, particularmente en *Otro mundo* donde aparece tres veces.

²¹ Alfons Cervera, *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelona, Montesinos, 2012, p. 21.

²² "[...] es como si mi padre se hubiera muerto otra vez después de dieciséis años" (*E.V.*, p. 84).

El vigésimo tercer capítulo de *Esas vidas* está dedicado a la desaparición del Cine Musical: “Las excavadoras han destruido el Cine Musical. [...] En el Cine Musical ya no había películas, ni obras de teatro [...] El Cine Musical es ahora un solar” (*E.V.*, p. 82-83). Cada novela ofrece su propia comparación de este espacio vacío. En *Esas vidas*, el páramo se compara con las ruinas de una ciudad devastada por los bombardeos de la guerra. Para el narrador de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, es un cementerio de neveras, de botellas de cartón y de monstruos milenarios, cuando en *Otro mundo* Alfons descubre “una sórdida geometría de huesos de pájaro y mustios planteles de ortigas y limoneros silvestres” (*O.M.*, p. 76).

Más allá del Cine Musical de su infancia, la mayoría de los “espacios felices” de Alfons han desaparecido : así la casa de sus abuelos, la de la tía Pilar y el tío Antonio arrasada por las grandes inundaciones del verano de 1957, el horno de Manuel, pero también La Terraza Tropical, que juega un papel similar al del Cine Musical para un narrador adulto. En *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Ginio relata el cierre de La Terraza Tropical, que fue como un hogar, el refugio de una generación. Allí actuaba el grupo Los Taburos hasta que el bar fue sustituido por coches de turistas: “Un día cerraron la Terraza Tropical y hace unos meses levantaron en su solar un albergue para los turistas que vienen a Los Yesares los fines de semana” (p. 41).

POR LOS PAISAJES DE LOS YESARES

Alfons Cervera martillea este estribillo: “Mi tierra no es una canción feliz de Nino Bravo. Y me gustaría... Mi tierra no es una canción feliz de Nino Bravo. Y me gustaría²³...”. En sus columnas se repiten los temas centrales de sus novelas y se establece el siguiente axioma:

Más allá de lo que recordamos no hay nada [...] Los sitios son la vida que habita en sus casas, que recorre sus calles, que escarba en lo más profundo de su historia y acabará confundándose con esa historia, con aquellas casas y las calles de siempre²⁴.

²³ Alfons Cervera, “Mi tierra”, *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla, 2000, p. 266.

²⁴ Alfons Cervera, “Toda una vida como en los boleros”, *Cartelera Turia*, el 19 de septiembre de 2011.

La prosa lírica es aquí tremendamente eficaz: “No sabemos que nada es como era, ni los sitios, ni nosotros, ni nada. No sabemos, no queremos saber, que nada dura siempre. Pero a veces lo intentamos, intentamos volver²⁵...”. La anáfora y la políptoton ralentizan el ritmo de la prosodia, dándole el aire inquietante y solemne de una letanía recitada al acercarse el Apocalipsis. Atando cabos sueltos la columna “Canteras” escenifica una naturaleza humanizada que agoniza:

[...] a mí me duelen los cuchillos de acero que machacan las entrañas de la tierra [...] En la Serranía nos estamos quedando sin montañas, sin árboles, sin fuentes, sin aire para respirar [...] Y en Bugarra ya hay tres de esos montes que no levantarán cabeza²⁶.

También en sus novelas los árboles parecen gritar (*E.V.*, p. 15) y los pinares de Peña del Cuervo, salvados del incendio que arrasó el ochenta por ciento del municipio de Alcublas en junio de 2012: “se llenan de gritos, como un eco alucinado de bestias asustadas y troncos que se resquebrajan ruidosamente heridos por el fuego” (*C.M.*, p. 60). Cincuenta mil hectáreas de pinar, principalmente repartidos entre los municipios de Cortes de Pallás, Andilla y Alcublas, pero también Higuieruelas, La Yesa, Alcublas, Casinos, Lliria y Olocau, se esfumaron. La destrucción de parte del valle, recordada en *La noche que los Beatles llegaron a Barcelona*, condenó la principal fuente de ingresos de una zona esencialmente agrícola y obligó a más de quinientas personas a exiliarse. Ésta es la única ocasión en la que se menciona Gestalgar (Xestalgar), como si fuera un pueblo cercano a Los Yesares: “cerca de Villar del Arzobispo y Gestalgar, se ven manchas negras como brasas secas y la piedra calva de las montañas calcinadas” (*O.M.*, p. 141). Y es que esta localidad de unos setecientos habitantes que se extiende hasta el río Turía, apenas aparece en sus novelas, y desde la publicación de *El color del crepúsculo* (1996), ha dado paso al pueblo autoficcional de Los Yesares que esconde algunos datos autobiográficos bajo nombres ficticios, al tiempo que conserva referencias que pueden ser verificadas por el lector²⁷.

²⁵ Alfons Cervera, “Verano”, *Cartelera Turia*, el 18 de septiembre de 2006.

²⁶ Alfons Cervera, “Canteras”, *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla, 2000, p. 230.

²⁷ En 2009, en una entrevista con Herme Cerezo, Alfons Cervera explicaba que: “En *El color del crepúsculo* trabajé con nombres reales. Luego los cambié y me

En *Otro mundo*, las excavadoras se encargan de destruir lo que queda de la belleza milenaria y fosilizada, para formar canteras al aire libre que son las heridas abiertas de una civilización que avanza a marcha forzada hacia la modernidad. La comparación de este paisaje saqueado con la propia memoria se hace evidente cuando los dinosaurios salen de sus cementerios en las montañas de Peña de Dios, aunque unas líneas después una “melancolía de dinosaurio” llegue a invadir al narrador al contemplar el paisaje de su infancia (*O.M.*, p. 141-142). Cuando Alfons recuerda en dos ocasiones un paseo por las polvorientas y pedregosas carreteras de Peña de Dios en el sidecar de la moto Corfesa de su padre, compara estas imágenes con las que está contemplando desde su ventana en el presente de la narración:

Ahora los montes están llenos de agujeros. Abiertos a picotazos de excavadoras. No sé si los reconocerías. Como tampoco reconocerías el valle de arena seca donde antes estaban las casas de Domeño. (*O.M.*, p. 28)

Este pueblo, que realmente existió, fue destruido cuando se construyó una presa en 1979. Los habitantes de los pueblos de Loriguilla y Domeño tuvieron que abandonar sus casas y las tierras más fértiles del valle para unirse al término municipal de Lliria más abajo. Dejaron las aldeas vacías, y no fue hasta 1987 cuando obtuvieron el permiso del Consejo de Estado para reconstruir la aldea un poco más lejos:

[...] el pueblo se quedó vacío, en ruinas, con su gente desterrada a las tierras del llano. Unos años después las máquinas derruyeron las casas y desde la carretera sólo se ve el hueco que dejaron las voces

planteé hacer lo mismo con el nombre del pueblo. Y lo hice. Sin embargo, centrándonos en Los Yesares en alguna de mis novelas, cuando hago referencia a otros pueblos de la Serranía aparece el nombre de Gestalgar, con lo cual hago un juego literario sobre la identificación del pueblo. Después manipulo todavía más lo que es esa realidad física y así todos los parajes (Los Llanos, el Pico del Buitre, El Rajolar), que desfilan por mis libros, son paisajes de allí. Lo que hago es como si utilizase el Photoshop: corto trozos de territorio y los pego en otro lugar. De ahí que cuando alguien llega al pueblo con uno de mis libros bajo el brazo, sobre todo *Maquis*, y quieren visitar los sitios que aparecen en sus páginas, les dicen que Alfons los pone pero no sabe dónde están y lo que él dice que se ve desde un lugar pues no se ve desde ahí. Dejo claro que mi pueblo es Gestalgar, pero establezco un juego con los lectores, especialmente con los que conocen esos parajes, e intento volverle loco.”

de sus habitantes condenadas al silencio. Te gustaba Domeño [...].
(*O.M.*, p. 28)

En un tiempo pasado cercano a la narración, “el pasado domingo”, Alfons vuelve a este lugar y se detiene frente al antiguo emplazamiento del pueblo de Loriguilla:

En las orillas se veía el barro seco, cuarteado, como un mapa donde alguien ha pintado itinerarios a ninguna parte. Surgían de las aguas las copas de los árboles más altos, los tejados ruinosos, un perro muerto – lo que quedaba de él: algunos huesos, un poco de piel húmeda y sucia – colgado de las últimas ramas de un algarrobo gigante. (*O.M.*, p. 141)

En cuanto a la capital Valencia, está prácticamente ausente de las novelas de Alfons Cervera, excepto en su segunda novela, *Fragmentos de abril* (1985), donde se describe como el punto de encuentro de las manifestaciones estudiantiles durante la Transición, que se saldaron con numerosas detenciones y el suicidio de uno de los protagonistas, Carlos. Sin embargo, la versión de la ciudad que nos da en sus columnas es la de un infierno constantemente renovado. Frente a una Naturaleza humanizada e incluso magnificada, el mismo proceso de humanización sirve esta vez para mostrar la extrema degradación de la capital regional, “con las tripas abiertas de la infamia doblando sus esquinas, falsa como la sangre de los telediaris, con la cara rota de la dignidad señalando el camino a los especuladores de lo humano²⁸”. Alfons Cervera no pierde la oportunidad de expresar su asco hacia una ciudad que construyó su reputación en torno a proyectos urbanísticos, turísticos y deportivos faraónicos, en detrimento de la vida cultural:

La detesto porque es una ciudad falsa, es una ciudad levantada sobre los cimientos del vacío, una ciudad que hace visible aquello que en realidad es invisible porque no existe. [...] Ésa fue la primera señal de resistencia: buscarme otro punto geográfico donde vivir²⁹.

²⁸ Alfons Cervera, “Aquella hidratada melancolía de la tribu errabunda”, *Cartelera Turia*, 3 de agosto de 2008.

²⁹ Alfons Cervera en una entrevista con Anne-Laure Bonvalot par la revista *Tête-à-tête*, entretiens n°1, « Résister », Lormont, éd. Le Bord de l’Eau, mayo 2011, p. 39-50.

Al final, es todo el país valenciano el que se muere a través de metáforas recurrentes, hasta convertirse en un rastro insignificante, “cuatro granos de arroz mal cocinados, el efluvio de una nostalgia patatera³⁰...”.

CONCLUSIÓN

Las sensaciones transmitidas por las imágenes del sillón, del horno, del Cine Musical y de los paisajes de Los Yesares dan forma a una escritura impresionista y a veces fantástica desde la cual se perfila una zona limítrofe entre la realidad y el estallido de lo imaginario. La exhumación de una memoria personal y familiar en *Esas vidas, Otro mundo* y *Claudio, mira* llega a resolver la paradoja de la intimidad compartida inscribiéndola en lugares simbólicos que responden a la necesidad de crear lugares de memoria para llenar los huecos de una identidad incompleta o maltratada. Es a través de la descripción de estos lugares que estas últimas novelas vuelven a conectar con las del ciclo de la memoria de Alfons Cervera, reunidas en *Las voces fugitivas* (2013). Mientras que en las primeras los hechos históricos desencadenaban o apoyaban un conjunto de narraciones alegóricas en primera persona, en las siguientes la restitución de vivencias íntimas mediante una serie de imágenes y comparaciones, permite ajustar cuentas con el pasado y se presenta como una clave para entender una memoria colectiva y nacional todavía dividida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Primaria

CERVERA, Alfons, *Fragmentos de abril*, Valencia, Víctor Orenca, 1985.

--, *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla, 2000, p. 28.

--, “Verano”, Cartelera Turia, 18 de septiembre 2006.

--, “Aquella hidratada melancolía de la tribu errabunda”, Cartelera Turia, 3 de agosto 2008.

--, *Esas vidas*, Barcelona, Montesinos, 2009.

--, *Burjassot, la ciudad de los silos*, Burjassot, Bromera, 2009.

³⁰Alfons Cervera, “Vicent Ventura”, *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla, 2000, p. 28.

- , entrevista con Anne-Laure Bonvalot para la revista *Tête-à-tête*, nº1, “Résister”, Lormont, éd. Le Bord de l’Eau, mayo 2011, p. 39-50.
- , “Toda una vida como en los boleros”, *Cartelera Turia*, 19 de septiembre 2011.
- , *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelona, Montesinos, 2012.
- , *Las voces fugitivas*, Barcelona, Piel de Zapa, 2013.
- , *Todo lejos*, Barcelona, Piel de Zapa, 2014.
- , *Les chemins du retour, Los caminos de vuelta*, Lille, La contre-allée, 2015.
- , *Otro mundo*, Barcelona, Piel de Zapa, 2016.
- , *La noche que los Beatles llegaron a Barcelona*, Barcelona, Piel de Zapa, 2018.
- , *Claudio, mira*, Barcelona, Piel de Zapa, 2020.
- , “Líria”, Levante El Mercantil Valenciano, 4 de julio 2021.

Secundaria

- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Jorge Ignacio, *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*, Barcelona, Anthropos, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1981.
- BARTHES, Roland, *Communications*, nº11, marzo 1968.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps* [1927], Paris, Gallimard, 1986.
- JACCARD, Roland, *L’exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, PUF, 1975.
- NEUBURGER, Robert, “Traumatisme individuel et traumatisme familial”, en Roland Coutanceau, Rachid Bennegadi (dirs.), *Souffrances familiales et résilience, Filiation, couple et parentalité*, Paris, Dunod, 2015.
- VICENT, Manuel, *Radical libre*, Madrid, Círculo de Tiza, 2014.